العدد 351
السنة الثلاثون

تموز 2000 ربيع الأول– 1421

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التـي تـرد إلـى المجلـة ، لاتعـاد إلـى السـادة أصـحابها ، سـواء أنشـرت أم لـم تنشـر .
- المـواد التـي تنشـر ، تعبـر عـن آراء كُتابهـا . ولاتعبـر بالضـرورة عـن رأي المجلـة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويـــــات :

ربيع الشعر

أم خريفه؟!

شـــوقي بغدادي

سوف تقرؤون في هذا العدد "المقالة" الأدبية النقدية التي كتبها الشاعر أحمد يوسف داوود عن "الحداثة الشعرية". وسوف تقرؤون غيرها في مجلات أخرى، و لا بدّ أنكم قرأتم قبل ذلك هنا وهناك ما يتعلّق بهذا الموضوع الذي غدا أشبه بالأسطوانة المملّة من كثرة تكرارها:

الحداثة.. ما بعد الحداثة.. ضد الحداثة أو معها.. عزلة الشعر.. ربيع الشعر.. الخ..

والإبرة عالقة على جملة موسيقية واحدة هي: هل يعاني فن الشعر اليوم من تراجع أهميّته في حياة البشر أم لا؟ وإذا كان الشعر يقاسي فعلاً من أزمة انحسار، فما هي الأسباب العميقة لهذا الانحسار؟.. وإذا لم يكن الأمر على هذه الخطورة فلماذا كلّ هذه الضوضاء؟!.

أنا شخصياً من أنصار التفاؤل مهما كانت نشرة الأحوال الثقافية رديئة.. ولكنْ.. للتفاؤل حدود بالتأكيد، وتجاهلها سذاجة لا نريد أن نوصف بها.. وإليكم هذه المعلومات، ولكم بعدها أن تتفاءلوا، أو أن تتشاءموا:

–لم تَعُدْ دور النشر في أوروبا تجرؤ على طباعة ديوانِ شعر حديث إلا لشاعر شهير وفي حدود نسخ قليلة لا تتجاوز الألف وخمسمئة نسخة. بالنسبة لبلد قارئ ومثل فرنسا التي

يبلغ عدد سكانها 56 مليوناً تقريباً. أما الشعراء الجدد فلا أمل لهم في الظفر بهذا الحظ السعيد إلاّ بعد أن يكرّسوا أسماءهم في الصحف الأدبية المعتمدة كشعراء مجيدين تعترف بهم الأوساط الأدبية، وإذا قبلت دار نشر مجموعتهم فهي لا تطبع منها في المرة الأولى أكثر من ألف نسخة.

وفي العام الواحد لا يَصْدُر في فرنسا أكثر من ست مجموعات شعرية جديدة.

هذه معلومات حصلت عليها مباشرة من السيّد "بريتون" صاحب مجلة "شعر" Poésie الفصلية المعروفة في حوار شخصي معه وهو صاحب دار نشر أيضاً. وحين سألته مازحاً:

– هل أفهم من ذلك أن الفرنسيين لم يعودوا يحبون الشِعر؟.

فأجاب على الفور:

–بالعكس.. إنهم ما زالوا يحبّون الشِعر ويقرؤونه، ولكنْ في دواوين أمثال لامارتين، وفيكتور هوغو، وألفرد دو موسيّه، وشاتو بريان وغيرهم من تلك الأجيال ممن يفهمون شعرهم فيُطبع من دواوينهم عشرات الألوف من النسخ سنوياً وتُباع كلها. إن عدم الإقبال على الشِعر ظاهرة تكاد تنحصر في الشِعر الحديث أو بعضه على الأقلّ.

وعندما سألته عن السبب قال:

– الجواب معقّد صعب، غير أنني أوجز أهم عناصره في اعتقادي بعوامل ثلاث:

1–غموض الشِعر الحديث، وإغراقه في الذاتية بعيداً عن الهموم الإنسانية والاجتماعية الكبرى، أو عن الجماليات المعروفة في الطبيعة والحبّ.

2–التحوّلات التي طرأت على بنية الحضارة الحديثة وجعلها حضارةً ذاتَ طابعٍ استهلاكي سريع الإيقاع مهووس بهاجس التغيير.

3–المنافسة التي يلقاها الشعر من الفنون البصرية المحدثة، والمتنوعة في التلفزيون، والكومبيوتر، والسينما.

– والمعلومة الأخرى حصلت عليها من إحدى السيدات البلجيكيات العاملات في حقول تنظيم الحفلات والمعارض الثقافية في زيارة لها لدمشق إذ صرّحت لي جواباً على سؤالي إياها عن أحوال الشعر في بلادهم والبلاد المجاورة فأجابت بأن الشِعر لم يعدْ مرغوباً بين الجماهير الواسعة في الحفلات العامة، ولكنهم يحتالون على تقديمه أحياناً بين الفقرات الموسيقية

والغنائية وفي حدود خمس دقائق للشاعر الواحد.

وأضافت: "وإذا كان ثمّة شِعر يُقرأ هناك ويُسمع فهو شِعر "الأغاني" الذي يُكتب خصيصاً كي يلحّن ويغنيه المطربون الذائعون الصيت.. والسبب يعود إلى بساطة هذا الشِعر وعفويّته، وحفاظه على الإيقاع!.

أمّا في وطننا العربي الكبير فالأزمة حاصلة، ولا رواج إلاّ لأسماء قليلة من "نجوم" الشِعر، والأسباب أكثر وأعقد مما ذكرناه آنفاً.

نرى.. هل هذا هو السبب الذي دفع منظمة عالمية مثل "اليونيسكو" إلى أن تتبنّى يوماً خاصاً في كل عام هو 21 آذار.

– وهو موعد عيد النيروز أيضاً كما تلاحظون– كي تسميّه "يوم الشِعر" وتدعو دول العالم أجمع إلى الاحتفال بالشِعر في الأسبوع المحيط بهذا التاريخ من شهر آذار.

وفي فرنسا دعت المؤسسات الخاصة والرسمية في العام الفائت إلى مهرجان دام شهراً كاملاً سمّته "ربيع الشِعر"، تُنظم فيه الندوات، وتعقد المهرجانات والأمسيات، وتصدر الكتب والكرّاسات، وكلّها عن الشِعر..

والسؤال هو: هل نعدّ هذه الإجراءات اعترافاً غير مباشر بأزمة الشعر عالمياً، وأنها تأتي لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من هذا الفن العريق الجميل المهدّد؟!.

هل هو ربيع الشِعر حقاً.. أم خريف الشِعر؟..

وهل يُصلح العطّار ما أفسده العصر الحديث؟!..

❒❒❒

بحوث ودراسات

□□□

❑❑❑

حداثتنا الشعرية

أحمد يوسف داود

-1-

هل كانت (حداثتنا الشعرية) في النصف الثاني من هذا القرن –قصيدة التفعيلة حصراً– هي حداثة زائفة أو مصطنعة؟!.. أم إنه كانت لولادتها مسوغات جعلتها تمتلك نوعاً من المشروعية؟!.. وكيف؟!

تلك أسئلة مؤرقة. فإذا كان الجواب على السؤال الأول هو جواباً بالإيجاب، فبأي منظور يجب أن يرى ذلك الزيف أو الاصطناع؟! وبأي معنى؟!. فالظاهرة قد وجدت، وهذا يعني أن وجودها امتلك مسوغاته، وإلاّ ما مكان له أن يتحقق. وتحدد الإجابة على السؤال الثالث طبيعة الصلة– من داخل الظاهرة الموجودة ومن خارجها –بين المعنى الخاص للزيف والاصطناع هنا وبين عناصر التسويغ، بقدر ما تعين على رسم الأسس لاستجلاء حقيقة معطيات هذه الظاهرة: تعبيرياً وجمالياً ودلالياً ووظيفياً، ولمعرفة أساليب تجلياتها النصية، وتحولات التجارب الكبرى فيها، والمآلات الإجمالية لها.

■ علينا أن نقر بحقيقة معاصرة هي أننا لم نزد على أن نكون مستهلكين نمطيين لمنتجات الحضارة الحديثة.

ونحن إذاً نقترح وجوب إعادة النظر في (درس حداثتنا الشعرية هذه)، ببدئها، وتحولاتها، ومصائرها التي تبدو الآن كأنما هي قد انغلقت بتكرار (ثيماتها) الأساسية وبالدوران حولها في قسط كبير من نماذجها الجديدة– أي بوصولها إلى نهايات الطريق المسدود الذي يجعل لها كلاسيكياتها التعبيرية المكرورة دون إضافات تذكر– أو كأنما هي قد انفلشت في قسطٍ آخر من نماذج أخرى طامحة إلى التجاوز. ولكن، كيف.. وعلى أية قواعد.. وبأية أدوات ومعايير، يمكن للمرء أن يُجريَ إعادة النظر تلك؟! ثم لأية غاية، ما دام أنه لا يمكن للتاريخ– بما فيه تاريخ الأدب– أن ينكفئ راجعاً إلى الوراء بتاتاً؟!

أسئلة لازمة حسبما نعتقد. وربما، للإجابة عليها، لابد من العودة إلى الأطر التاريخية الموضوعية التي نشأت مقدمات الحداثة فيها، ثم نضجت وتبدت كظاهرة. فنحن نعترف ببديهية الصلة الحميمية بين الإبداع والتاريخ بما هو سياق للوقائع والتراكمات والتغيرات وصراع الأضداد... أي إننا –في النهاية– نرى أيضاً عمق الصلة الوطيدة بين النقد والتاريخ من حيث أن الأول كشف لأبعاد النص الإبداعي وآفاقه التخييلية /التعبيرية/ الجمالية/ الوظيفية التي تصدر عن كيفية ما من كيفيات (تمثُّلِ التاريخ)، وترتدّ إلى الاندراج فيه بقدر ماتشير إليه كاشفة أعماقه.

وإذا صح هذا فإن علينا –بدئياً– أن نقرّ بحقيقة معاصرة، قائمة ومتفاقمة وتخصّ وجودنا، وهي أننا – رغم كل مشروعاتنا الخلاصية: المعرفية منها والعملية، خلال القرنين الأخيرين– لم نزد على أن نكون مستهلكين نمطيّين لمنتجات الحضارة الحديثة: من الأفكار التجريدية إلى السلع التطبيقية للتكنولوجيا القائمة على (علم) نكاد لا يكون لنا شأن به حتى الآن. وهذا يعني أن هناك (آخر) ينتج.. وأنه، في إطار فعاليته الإنتاجية ومستجراتها –وهذه نقطة المركز في بحثنا هذا– يحدد لنا موقع (المستهلك النمطي) بمختلف الأساليب. وفي حدود علاقة (المركز بالأطراف) هذه، ومقاومة الأطراف للمركز، حسب سمير أمين: اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً وثقافياً... وبما المركز (أي الآخر المنتج حضارياً) "شرقن، ويشرقِن" الأطراف، أي يعيد إنتاج تصوراته لها وفق مصالحه، ويفرض عليها –معرفياً– أن ترى ذاتها وفق تلك التصورات، حسب إدوار سعيد..

.. في حدود هذه التركيبات العلائقية الشاذة ولدت حداثتنا الشعرية مترافقة مع شروط برهةٍ خاصةٍ من برهات السياق التاريخي الحضاري العام الراهن: برهة ما بعد الحرب العالمية الثانية.. وهي بالنسبة لنا برهة تحقّق الاستقلالات الوطنية في ظروف الحرب الباردة، وعلى أساس من تمزيقنا قومياً، ومن خلق قضية فلسطين ومستجراتها المعروفة.

ثمة إذاً ما يجب أن يعاد قوله هنا من باب التوكيد وهو: إننا "تابعون" هامشيون، ومستهلِكون بكثير من الابتذال لمنتجات (الآخر) المهيمن.. بما في ذلك الاستهلاك في المجال الثقافي!

■ إننا تابعون هامشيون ومستهلكون بكثير من الابتذال لمنتجات الآخر المهيمن.

وعليه، فإن مراجعتنا لدرس الحداثة الشعرية عندنا لابد أن تأخذ بالحسبان مسألة التبعية لذلك (الآخر)، وهي تبعيّة حدّدت . وتحدد . وعينا (لذاتنا) في إطار ذلك الاستهلاك، ومن حيث ذلك (الآخر) مستمر في الفاعلية القصدية . وعبر تطورات أوضاعه التاريخية . من أجل أن نستمر كذلك. كما لابد لهذه المراجعة من أن تنظر جيداً في كيفيات مقاومتنا لذلك، وأساليب السعي إلى تحديد السوية الصحيحة لتحقيق (ذاتنا): رؤيةً ووجوداً حضارياً فاعلاً ومستقلاً.. أي أساليب المقاومة والسعي إلى الخروج من دائرة التهميش التي حُصِرنا فيها.

والترابط بين صيغة تبعيتنا المذكورة وبين صيغ مقاوماتنا لها يتناول أبعاداً سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية وعلمية واسعة، ولذلك لن نتطرق هنا لتلك الأبعاد إلا بالقدر البسيط من الملامسة التي تستلزمها الإجابة على سؤالنا الأول السابق ومشتقاته.

–2–

في إطار تاريخي خاص بنمو الآخر/ الغرب ولدت (الحداثة) –حداثتُهُ هو!– خلال القرن الماضي، وعلى وجه الدقة في النصف الثاني منه. وكان ذلك الإطار نوعاً من الانقلاب البنيوي الشامل في كيفيات وجوده.. حيث قلبت الثورة الصناعية الأولى التركيبات البنيوية الاجتماعية، وطرائق المعرفة، والسلوك، والعلاقات، والقيم والفلسفات، وأساليب التعبير الأدبية والفنية... إلى آخره، مع تغير جذري في نوعية الصلة ببقية العالم وكيفية النظر إليه والتعامل معه: (استشراء الحركة الاستعمارية، المركزية الأوروبية في الثقافة... الخ).

وباختصار: مع التقدم العلمي والتكنولوجي الواسع نمت المدن الكبرى حول المصانع مجتذبة سكان

الأريـاف وكثيـراً مـن سـكان المسـتعمرات، حيـث تفـاقم البحـث والصـراع علـى مصـادر المـواد الأوليـة وعلـى الأسواق، وقيم (السوق) أخذت تتعزز في سياق الحركة الليبرالية للمال والسلع، فاشتد ارتباط معنى وجود الإنسان (بالملكية)، واشتد الإحساس بالاغتراب والضياع وتصدع الشخصية متعززاً بالتركيب الاجتماعي الجديد للمدن، وبالانقلاب الشامل السريع على نمط الحياة القديم وقيمه وإيماناته... وفي هذا المناخ العام تغيرت الذائقة الفنية ومعايير الجمال الفني تغيراً جذرياً متوازياً مع فواعل هذا المناخ ومعطياته، وتمَّ انحراف اللغة عن أنماط استعمالاتها التعبيرية القديمة لتصير قادرة على أداءٍ يجسد المزاج الجديد ويصور الأحوال الجديدة، حيث أخذ العالم يبدو متزايد القتامة والخواء: خصوصاً مع تزايد الحروب على الأسواق، والأزمات الاقتصادية العاصفة، والكساد والبطالة، واختلاق المزيد من "الحاجات" الفائضة أصلاً على الاحتياجات الإنسانية المألوفة، إضافة للمستجدات العلمية والتقنية السريعة المدوّخة.

وهكذا فإنّ (الحداثة) كمصطلح هي هذا كله، بما له من سماتٍ عالمية معممة بالقوة– عبر إخضاع مختلف شعوب الأرض: من حيث هي "موضوع" لفعالية الرأسمال النّهاب الذي أنجز ذلك "الكلّ" المذكور في المركز.. ومن حيث هي تحاول مواجهة ذلك بما سمي (حركات تحرر وتقدم) قبست خليطاً من المفاهيم الليبرالية والاشتراكية وعملت على إدخالها في نظمها الثقافية المتوارثة، أو عارضتها بها، حسب توجهات سوف يتبين لاحقاً أنها لم تكن محسوبة جيداً ولا مدروسة!– ..لكن اقتصاراً اصطلاحياً لذلك الموضوع المشْكِل: (الحداثة)، وقد جعله مخصصاً لجملة إنجازات المدارس الأدبية والفنية والفكرية في فترات زمنية غربية متفاوتة من حيث التصنيف، وفي "جغرافيا" غربية مختلفة قليلاً أو كثيراً، ومتفاوتة مستويات النموّ والأهمية والفعالية. فهناك –تصنيفياً– الحداثة، وما بعد الحداثة التي تفضي الآن إلى العولمة.. وهناك –تصنيفياً– الحداثة الأولى، والحداثة الثانية، والحداثة الثالثة.. الخ، وهناك –جغرافياً– حداثة فرنسية، ثم ألمانية مختلفة، ثم انكلوساكسونية، ثم أمريكية.. إلى آخره، إلى آخره.

■ في إطار تاريخي خاص بنمو الغرب ولدت حداثته خلال القرن الماضي.

وتمتزج الفرنسية بالأنكلوساكسونية المؤمركة على اختلاف بيّن في التوجهات العولمية الراهنة. وما يهمنا هنا هو أن نبيّن –ولو كررنا– أن ذلك كله "تطورات" شديدة التسارع تاريخياً عن أصل الانقلاب الأول، وأن ما يدعوه بعض كبار مفكرينا العرب "مثاقفة" يقع جلُّهُ في دائرة "الشرقنة، والتشرقن، فالتغربن" حسبما كشف إدوار سعيد في كتابيه المشهورين: (الاستشراق، والثقافة والإمبريالية)، رغم إيمانه –أو تمنّيه– بـ (أن ينجلي أن فكرة التعددية الثقافية أو الهُجنة– التي تشكل الأساس الحقيقي للهوية اليوم– لا تؤدي بالضرورة دائماً إلى السيطرة والعداوة، بل تؤدي إلى المشاركة، وتجاوز الحدود، وإلى التواريخ المشتركة والمتقاطعة)، كما يقول في مقدمة الترجمة العربية لكتاب (الثقافة والإمبريالية). إن ما يسمى (المثاقفة) في إطار تبعية الهامش للمركز– أو علاقة المركز والأطراف، حسب سمير أمين –تظل محصلاته دائرة في فلك الشرقنة ما لم يتمّ إنجاز تفكيك التجليات البنيانية لهذه الشرقنة تفكيكاً كلياً من عقولنا ووجداناتنا وصيغ وجودنا إجمالاً، وهذا يعني أساساً (مثاقفة) في مستوى مختلف جذرياً لكنه شمولي ويستند إلى التاريخ دون استبدال أو إلغاء. غير أن هذا ليس هو موضوعنا هنا. لكن ما تجب الإشارة إليه هو أن متطرفاً كصموئيل هنتنغتون يفرض في الشروط الحضارية الراهنة– بأطروحته عن (صراع الحضارات) حدود عملية المثاقفة بالنسبة لنا، وكيفياتها، ومستوياتها، ونتائجها، من خلال ممارسات القوة الإمبريالية بمختلف أشكالها.

وقد يكون لهذه المآلات الراهنة الصارمة في الفعالية الإمبريالية أثرها العميق غير المنظور تماماً في

تصفية (حداثتنا الشعرية) ومختلف أحلامنا التحديثية العربية الأخرى، ولكن هذا الأمر يجب ألا يُقرّ إلا بعد العودة إلى استبارِ بدايةِ حداثتنا الشعرية هذه ونشوئها في ظروفها التاريخية، وسيرورة تطوراتها الإجمالية عبر تطورات تلك الظروف التي لابد هنا أن نكرر التذكير باشتراطات تبعيتها للشروط التي أنتجتها وتنتجها حركة (الآخر) وفعاليته المهيمنة الشاملة.

من أجل استبارٍ مجدٍ لظروف نشأة حداثتنا الشعرية لابد من العودة خلفاً قرابة قرن ونصف القرن تقريباً في تاريخنا المعاصر الذي يسبق نهاية الحرب العالمية الثانية التي كانت –في جوهرها الفعلي– تصفية للمتروبولات أو إمبراطوريات الاستعمار المباشر المتناحرة، كيما تعيد أمريكا بناءها من جديد وتوحيدها تحت هيمنتها، في سياق صراع كان يبدو مصيرياً لها ضد النظم الاشتراكية آنذاك وخصوصاً: الاتحاد السوفييتي السابق ومجموعة الدول التي كانت تدور في فلكه.

وعودتنا خلفاً في تاريخنا الخاص المعاصر قرناً ونصف القرن عن توقيت تلك (العملية الجراحية) الإمبريالية الكبرى، تساوي اقتراحاً باعتبار غزو نابليون لمصر وبعض بلاد الشام –وصل إلى عكا بفلسطين– وما أعقب ذلك مباشرة من رد إنكليزي عليه في مستهل القرن التاسع عشر، "المفصل" الذي ستتولد منه مجمل وقائع السياق التاريخي العربي: الاقتصادي/ الاجتماعي/ السياسي/ الفكري.. المنضج في منتصف القرن العشرين لظهور "حداثتنا الشعرية" في شروط بدت مناسبة لذلك الظهور.

وإذا كان هذا الاقتراح غير جديد فإنه يتجاوز أقدمية (المثاقفة بالغزو اللطيف!) مع الغرب عبر الإرساليات التبشيرية المختلفة إلى بلاد الشام عموماً، ولبنان على وجه الخصوص.. وذلك ما سوف يترك آثاراً هامة لاحقة على لبنان الذي كان حاضناً لانطلاقة (حداثتنا الشعرية)/ موضوع البحث! وقد يكون مفيداً تحديد جغرافية الحداثة المذكورة في بدايات انطلاقها. فتلك الحداثة تبدأ من العراق وتشمل مصر وسورية وفلسطين وتتمركز في لبنان لسنين غير قليلة من عمرها الذي نراه قصيراً بشكل مجمل.

■ لقد تم انحراف اللغة عن أنماط استعمالاتها التعبيرية القديمة لتصير قادرة على أداء يجسّد المزاج الجديد.

وإذا كانت غزوة نابليون هي أول اصطدام معاصر مباشر للعرب بالغرب بصورة قاسية ومؤثرة، فإنها كانت أيضاً أول محرض إجمالي ليقظة عربية شاملة: اجتماعية، اقتصادية، فكرية وسياسية.. ولخصت تلك اليقظةَ محاولة محمد علي باشا وابنه إبراهيم باشا تكوين دولة عربية عصرية مصنّعة، مركزها مصر وتضم الجزيرة العربية من جهة وبلاد الشام من جهة أخرى.. وذلك ضد العثمانيين والروس والإنكليز معاً وبمعونة من فرنسا التي كانت مهزومة أمام إنكلترا. وفشلت المحاولة عملياً لكنها، على المستوى الفكري، قدمت درساً ومشروعاً نهضوياً جسدته أفكار الطهطاوي. وحتى الحرب العالمية الثانية ستتوالى أشكال الاستعمار والهيمنة على مختلف أقطار الوطن العربي، وسيتوالى فشل الثورات الوطنية وانكسار الطموحات العملية للعصرنة.. وبالمقابل سوف يتواتر نمو أساليب البحث الفكري التأملي لتجاوز الأوضاع الانحطاطية القديمة والمجدَّدة في اتجاهين:

- ***اتجاه البحث في التراث***، *وقد تناول في أحد جوانبه صلب المفهومات الإسلامية الشائعة بمناقشتها ومعايرتها على أصولها، فكان الاتجاه الإسلامي التنويري (محمد عبده، الكواكبي، علي عبد الرازق... كنماذج فقط) وكان الاتجاه الأصولي الإخواني المعروف وغيره.*

- ***اتجاه البحث في (فكر الآخر)*** *وآدابه وفلسفات علومه وأيديولوجياته.. فكانت الأفكار والأحزاب والتنظيمات الليبرالية والقومية والاشتراكية.. إلى آخره، وهي جميعاً كانت تقوم على معالجات*

تأملية للواقع من قبل "نخب ثقافية"، بينما حقائق البنيان الواقعي تعاد صياغتها استعمارياً طبقاً لتنوعات مصالح المستعمرين ومعادلات صراعاتهم.. وتجري (شرقنة) الوعي العام- بما فيه وعي النخب المثقفة- بمختلف السبل والوسائل، بدءاً بالقاع الشعبي وانتهاء بالإدارة الاستعمارية لكل قطر والتي غالباً ما كانت تستخدم أفراداً أو أدوات منفذة من أبناء القطر الواحد. وعليه، كانت تلك الأحزاب والتنظيمات- بغض النظر عن نواياها ومصالح عناصرها وصراعاتهم المضمرة وأسس انتماءاتهم الأولى الكامنة- تعوم على ذلك البنيان المشرقن عوماً يناقض أطروحاتها وينقضها في العمق غير المرئي للصلة المتبادلة بينها وبينه.

وهكذا، فإن (المثاقفة)- بصرف النظر عن فعالية الغزو المباشر بهذا الخصوص- كانت تتم في إطار (الشرقنة) إجمالاً.

وبحكم طبيعة الأوضاع الثقافية الذاتية للعرب، أي تلك الموروثة المتجددة تواً من عصر الانحطاط، وبحكم شروط تلك المثاقفة في إطار الهيمنة والشرقنة.. فإن ما هو لغوي -كالشعر خصوصاً- يصبح مجال فعالية النخب المثقفة، ويوضع -ولو توهماً- في خدمة أحلام النهضة عن طريق "عصرنته"! وهو مجال الفعالية الأقوى إن لم يكن المجال الوحيد.

وعلى ذاك الأساس قامت مدرسة (الإحياء) الشعرية لا لتعيد -فقط- للغة الشعر جزالتها القديمة، بل أيضاً لتوظف الشعر نفسه في خدمة الأغراض العامة.. فيصير ميدانَ الصراع، ودليل التعبير عن منعكسات الوقائع الكبيرة وأدوار الأشخاص الفاعلين، منظوراً إلى ذلك كله في سطح الحياة لا في عمقها. ومع فشل ثورة أحمد عرابي ثم فشل ثورة 1919 في مصر، ومع نمو مثاقفة كانت نتائجها المفهومية توشك أن تعلن عن نفسها في (دراسات في الشعر الجاهلي) لطه حسين و(الإسلام وأصول الحكم) لعلي عبد الرازق وموسوعة أحمد أمين الإسلامية، ظهرت مدرسة الوجدان في نقد الشعر على أيدي جماعة الديوان.. وذلك يتضمن تحصيل رؤية فلسفية جديدة لعمل اللغة إن صح التعبير، فالتركيز هنا على "ذات" الفرد الشاعرة يصب -في المحصلة النهائية- في رؤية مفادها: أن تقدم الغرب إنما تمّ بالتأكيد على الذات الفردية وعلى حرية مبادرتها في أطر التنافس الحر. لكن ما لم يفهم جيداً آنذاك -ولم يفهم حتى وقت متأخر من هذا القرن- هو موضوع التركيب الاجتماعي/ الاقتصادي/ السياسي لبنيانات وجود (الآخر) التي تستطيع حمل مسألة تلك الحرية في الأطر والمناهج الليبرالية المعتمدة لديه.

■ تمتزج الفرنسية بالأنكلو ساكسونية المؤمركة على اختلاف بين التوجهات العولمية الراهنة.

وبالتطور السريع للمثاقفة في شروطها المذكورة قبلاً، وبالانتكاسة التي تمخضت عنها حركة طه حسين وعلي عبد الرازق، وأساساً تحت وطأة الأزمة العالمية التي ستبرز جلية منذ أوائل الثلاثينيات والتي بدأت بإرخاء ظلالها الثقيلة على المستعمرات، ظهرت الحركة الرومانسية العربية (مدرسة أبولو) تكريساً للفردية المحبطة وعواطفها المصدوعة وأحلامها المكسورة مسقطة ذلك الإحباط والصدوع والانكسار على عناصر الطبيعة والكون التي صارت مشاركة -إلى حد كبير- في الآلام الشخصية جداً.. لكن هذا القفز اللغوي الشعري على حركة الواقع الموضوعي يعكس، بقوةٍ في العمق الدلالي، ارتباطاً متيناً -بالتضاد المفرط- مع سياق تلك الحركة وتجلياتها ومنعكساتها.. هذا عدا أن قصائد متفرقة لعدد من أعلام هذه المدرسة تطرقت مباشرة إلى القضايا الوطنية التحررية مثلاً، كما لدى أبي القاسم الشابي.

وبالتوازي مع هذا (النشاط الشعري) الذي استقطبته مصر حتى نهايات الأربعينيات فاستقدمت إليها (منذ

القرن التاسع عشر، ولأسباب مختلفة) عديداً من أعلام الأدب والشعر والمسرح في بلاد الشام خصوصاً؛ فإن نشاطاً من نوع آخر قام على المثاقفة ذاتها واتخذ أبعاداً لغوية /مفهومية أو فكرية/ قد نشأ ونما بزخم غير عادي في بلاد الشام خصوصاً، والعراق إلى درجة مقبولة، وذلك كاستجابة سريعة:

1- لنوعية الاستعمار المباشر في هذه الأقطار.

2- للتقسيمات الجغرافية الحادة في بلاد الشام حصراً، حيث مزقت إلى أربعة أقطار، وسلخ لواء الاسكندرون من سورية وأعطي لتركيا.. الأمر الذي أدى إلى نزوح نخبة أبنائه إلى بقية أرجاء سورية.

3- احتدام الصراع السياسي والعسكري ضد عمليات الاستيطان الصهيوني في فلسطين/ الجزء الجنوبي من بلاد الشام.. وذلك ما سوف ينتهي بعد الحرب العالمية الثانية بإعلان قيام الدولة الصهيونية على القسم الأكبر من أرض فلسطين مع ما رافق ذلك من المجازر والتشريد العام لسكان الأرض المحتلة وحرب 1948 التي بدا فيها الضعف والخيانة واضحين لا لبس فيهما.

إن النشاط المذكور يتخذ له ميداناً أيديولوجياً له توجهات ثلاثة: القومي العربي، السوري القومي، الماركسي الشيوعي. وينضاف إلى ذلك الاتجاه الإسلامي الأصولي الذي كان يشمل أيضاً بقية أقطار الوطن العربي ويجد امتداداته في عمق (العالم الإسلامي).. لكن التوجهات الثلاثة الأولى والتي اتخذت شكل أحزاب –مع صرف النظر عن أحزاب أخرى محلية صغيرة، كالكتائب في لبنان، وحزب الشعب في سورية.. .الخ. هي التي، بتنافساتها وصراعاتها، صنعت تاريخ هذه الأقطار بعد الحرب العالمية الثانية وبعد قيام الدولة الصهيونية.

ومع أننا لسنا في صدد الدخول في الأفكار النظرية لتلك الأحزاب أو إلى مصادر تلك الأفكار وحدود مساهمتها في صنع التاريخ الاجتماعي وغير الاجتماعي لهذه الأقطار، ثم للوطن العربي عموماً.. إلا بالقدر الذي يوضح طبيعة حداثتنا الشعرية، فإنه من الضروري التوكيد على (البعد اللغوي) الأساسي لأطروحات هذه الاتجاهات والأحزاب الممثلة لها جميعاً. بمعنى أن تأمل الواقع . في سياق الضغوط الانفعالية والعاطفية لمفرداته . قاد إلى (قراءات) للأيديولوجيات في العالم، وإلى استنساخات انتقائية وتوليفية أو دوغمائية منها، ثم جرى تصوير الواقع على أنه مطابق لما تم استنساخه المنتقى والمولف، أو المنقول بفجاجة، من تلك الأيديولوجيات والنظريات العالمية بعد عزلها عن سياقات إنتاجها التاريخية.. وهي جميعاً ذات منشأ غربي على أي حال!

▪ ثمة أقدمية للمثاقفة بالغزو اللطيف مع الغرب عبر الإرساليات التبشيرية المختلفة إلى بلاد الشام عموماً.

في عملية قسر الواقع على التطابق مع أية صيغة (انتخاب أيديولوجي) ينتفي الفكر القائم على الحوار كي لا تظهر ثغرات المنتخب المولف وقصوره ومعايبه – ونحن نعني "بقسر الواقع" صياغة ترسيمته الذهنيّة!- وبذلك تم حدوث انتقال جذريّ وخطِر: من جدالية (أسئلة النهضة) إلى قطعيّات الأيديولوجيا، وحلت الشعارات والجدال عليها محل إعمال العقل في فكر (الآخر).. بصرف النظر عن استمرار التبعية والهيمنة وأشكالهما المتغيرة.

وكانت (أفكار التنمية) محرضة على المزيد من الاستهلاك، فيما أخذ الشعر يشتغل في اتجاهين بعدما أدت متغيرات ما بعد الحرب العالمية الثانية، وقيام الدولة الصهيونية، وشيوع موضوعة (التنمية) التي ترافقت مع مسألة (العسكرة)، ومستجراتهما:

1- الاتجاه الأول: هو اتجاه تسويغ الأيديولوجيا بمختلف أشكالها، ورصد الحلم والواقع الإنسانيين في إطار ترسيماتها من جهة، والحقائق الناشئة على الأرض من منظورات أشكال تلك الأيديولوجيا من جهة أخرى نقضاً أو تسويغاً. وقد مثّل ذلك غالبية الشعراء المحدثين.

2- الاتجاه الثاني: هو اتجاه رفض الأيديولوجيات جميعاً، والأخذ بأيديولوجية (تمجيد الذات) شعرياً، واستبدال الواقع (بالقول الشعري) بغية التعالي عليه تحت شعارِ (إعادة خلقه وصياغته) بما يكفل (للذات الممجِّدة) تفوقاً تأليهياً يشفيها من الشروخ والصدوع التي شقيتْ بها واقعياً نتيجة استبعادها تنظيمياً من المجموعة الأيديولوجية التي كانت تنتمي إليها، من جهة أولى... ونتيجة عداء أصحاب الأيديولوجيات الأخرى، أو عدائها لهم، من جهة ثانية. وقد مثّل هذا الاتجاه جماعة (مجلة شعر) الذين استبعد أكثرهم من الحزب السوري القومي الاجتماعي، والذين لجؤوا إلى مدارس الشعر الغربي وأعلامه يستلهمون منها ومنهم طرائقهم التعبيرية والتصويرية والترميزية. وبالطبع، تفاعل الاتجاهان فنياً بقوة، وبالقدر الممكن في فترة معينة.. ثم ما لبثت الظروف العامة والخاصة أن دفعت بكل طرف وبكل شاعر إلى المصائر الخاصة لتجربته. وسائر هذه التجارب- ربما دون استثناء تقريباً- آلت إلى النكوص نحو تصرف مفتعل أو إلى تكرارية اجترارية (لكليشيهاتها) التعبيرية السابقة ورؤاها التي كانت كلها براقة ولها نكهة الطزاجة ذات يوم.. وذلك ما يشير إلى ضيق الحيّز الذي تحركت عليه (حداثتنا الشعرية) هذه.

-4-

ربما يشير ما قدمناه حتى الآن إلى حدود الزيف والعافية، أو حدود القسري والطبيعي، في (الحداثة الشعرية العربية).. لكن تلك الإشارة تظل ناقصة ما لم نتطرق إلى قضية (اللغة) بما اللغة، كمفردات وكصياغة تعبيرية حاملة للصور والرموز- وبالتالي: لحدود المقدرات الدلالية، والوظيفة الفنية والجمالية- تظل مرتبطة بمواريثها التاريخية/ الاجتماعية المحمولة فيها من مراحل حضارية سابقة، فيما هي تتعرض لما تتعرض له من مستجرات التبعية والاستهلاك- دون تغيرات بنيوية جديدة قائمة على الإنتاج الكفء الفعال- داخل آليات سوقٍ عالمية ابتزازية، ومثاقفة متكيفة معها بالقوة.

وبداية يمكن التأكد من أن لغتنا -كمفردات وكمقدرات صياغة- تحمل موروثات حِرَفية/ زراعية/ رعوية ويظهر ذلك في نظم الترميز ومنظومات الرموز وفي الأداء التصويري الذي يقوم على تلك النظم والمنظومات وكلها موروثات لم يستطع أي شاعر حداثي أن يتجاوزها. والمشكلة هنا أن تلك الموروثات تحكم -بدرجة كبيرة- مسألة إنشاء المفهومات، بقدر ما تتطلب المفهومات صيغاً تعبيرية ملائمة لها.

وبالطبع، هذا لا يعني عدم مقدرة اللغة على استبناء معطيات العصر الحديث في محمولاتها، وإظهار التمثل الشعري- أو الأدبي عموماً- لهذه المعطيات، لكن الأمر يحتاج إلى التغيير البنيوي الاجتماعي الحضاري القائم على الإنتاج كي يكون ذلك الاستبناء صميمياً وحقيقياً.. أما في حال الاستهلاك الناجم عن التبعية، والذي يفرض المثاقفة المتكيفة بالقوة مع آليات السوق وفقاً لمصالح (الآخر)، فإن الاستبناء المذكور يظل غير قابل للتحقق فعلياً. وجلّ ما يحدث هو (التصاق نثارات) من هذه المعطيات باللغة التصاقاً لا يقدم ما هو مهم فعلاً في أساليب التعبير الشعرية.. ولا حتى في المفهومات المتحصلة من استقراء الدلالات الكبرى لقصيدة ما، أو حتى لتجربة شاعر برمتها. فالنكوصات المفهومية إلى الإشراقية لدى البياتي مثلاً، أو إلى

■ إذا كانت غزوة نابليون أول اصطدام مباشر للعرب بالغرب فإنها كانت أيضاً أول محرض إجمالي ليقظة عربية شاملة.

الرموز الصوفية الأسرارية لدى محمد عمران، أو إلى التكرارية لدى محمود درويش... أو إلى الاستمرار في نقض بنيان التاريخ والعالم، وتصويره غمراً من الخراب كي تتمكن الذات من تحقيق أوهامها في وحدانيتها الخالقة المتعالية عليه لدى أدونيس.... كل ذلك، وسواه الكثير، يبين صحة ما نذهب إليه من محدودية قابلية (اللغة)، في الوضع المشار إليه قبلاً، لإمداد أية تجربة حداثية بالتطور المجدي دونما نكوص سريع كالذي حدث لأهم التجارب الحداثية لدينا.

إن انزياح اللغة إذاً عن أساليب أدائها التعبيرية القديمة لم يكن انزياحاً جذرياً وجوهرياً بسبب عدم حدوث تغير بنياني اجتماعي حضاري عربي شامل، ومن هذا المنظور حصرياً يمكن القول: إن حداثتنا الشعرية كانت في أساسها زائفة أو مصطنعة.

ولكن "الظاهرة" وجدت، فكيف يمكن تفسير وجودها من جهة؟! وما مدى التطور الأسلوبي والتعبيري: التصويري والترميزي في أداء أهم نماذجها؟! ثم ما هي حدود المحمولات الدلالية في تلك النماذج حيث هذه المحمولات تنطلق من (صيغة رؤيوية كلية) معنى الوجود في العالم، هي إما مغايرة للصيغة الرؤيوية الموروثة، وإما منشبكة فيها، بصرف النظر عن مظهرية التغاير الشكلاني الخارجي العابر؟! وبالطبع، تفترض هذه الأسئلة، التي نراها واسعة بقدر ما هي مهمة، سؤالاً متحصلاً ضمنياً عن مدى توليد جماليات جديدة متجاوزة –جوهرياً– للجماليات الموروثة في خطوطها العامة، وكلها، رغم سعتها، تحتاج إلى إجابات ولو مقتضبة. وهذا ما سنحاوله لنرى مدى مشروعية (الظاهرة) في المستويين: التاريخي، والفني.

-5-

تعرضنا قبلاً إلى مسألتين هامتين، حكمتا –وتحكمان بهذه الدرجة أو تلك– طبيعة وجودنا المعاصر، هما:

1- التبعية التي فرضت علينا مثاقفة: أساسها (الشرقنة)، وقوام سياقها الحركي (فاعلية الاستهلاك الابتذالي).

2- اعتماد الأيديولوجيا –على اختلاف تياراتها وأحزابها– كبديل لحوارات (مشروع النهضة) وأسئلتها، وكدليل نظري وعملي للتنمية وصولاً إلى الموازاة إنتاجياً ومعرفياً مع الغرب، أو بالأحرى: إلى اللحاق به (حضارياً!!) من أجل إلغاء التبعية المذكورة.

■ ثمة اتجاهان اتجاه البحث في التراث واتجاه البحث في فكر الآخر وآدابه وفلسفات علومه وأيديولوجياته.

والمثاقفة المذكورة في المسألة الأولى تستدعي (إلصاقات) معرفية وفنية تعْلق باللغة من خارج، كما تعْلَق كذلك بمجمل القيم والبنيات التي عبرها وبها، تتحدد صلات الأفراد بذواتهم، وعلاقاتهم المتبادلة فيما بينهم. وتلك (الإلصاقات) المعرفية والفنية لا تناقض الموروث السائد فقط في مختلف المجالات، بل هي – بقدر ماتبدو عصرية براقة– تشكل عنصر هدمٍ لكل محاولة تكوّنٍ بنيوي فاعل، في نفس الوقت الذي تنخر فيه التاريخ الاجتماعي الحضاري الخاص، وسيكلوجية الأفراد والجماعات المجتمعية، وقيم تعاملها وسلوكياتها المعتمدة.

وبسبب من تناقض تلك (الإلصاقات) مع هذا المجموع دون المقدرة على هدمه كلياً واستبداله، فإنها تثير النكوصية نحو الماضي الذي تجعله الرغبة الملحة في استعادته المستحيلة وهما خالصاً (النوستالجيا).. هذا من جانب، ومن جانب آخر تثير محاولات تقليد تعبيري لما يُنجز في المركز المهيمن باعتبار أن اللغة هي

آخر ما يمكن توكيد الموجودية به في الصيغ المطلوبة من التوهم.. ومن جانب ثالث تستثار ميول التبدد وانفراط الأفراد عن أي تكوّن جماعي قائم وتظهر العدمية والعبثية وعدم المبالاة بأية أخلاقية أو تعاملية!.. وعموماً هي تثير في سيكولوجية الأفراد والجماعات المجتمعية نوعاً من (العصاب) المعمم القائم على التناقضات الجوّانية العميقة التي تسبب عطب الذات وشروخها الداخلية وتصدعاتها مما يؤدي إلى انعدام الثقة بأي شيء، وانعدام الإيمانات بأية حقيقة سوى حقيقة ما تقدمه (اللحظة الراهنة) من نفعية أو من مخاوف ومتاعب.

وبعد الحرب العالمية الثانية، ونكبة 1948، جاءت الأيديولوجيا– بأجزائها وتنظيماتها المختلفة المتناحرة– مستندة إلى "الكاريزمية"، ونزعة "العسكرة"، وجملة من المقولات والمفهومات التنموية، وجملة من التصورات عن المجتمع والأمة والوطن والدولة والسياسة والعالم.. وكلها أمور منقولة عن تواريخ (الآخر)، بمعنى أنها ليست نتاجاً للتطور الطبيعي في المجتمعات العربية، فهي بالتالي ذات طبيعة إلصاقية من خارج على (الاجتماعي القائم) فرضت فرضاً من قبل نخبةٍ ما، ولم تكن خياراً اجتماعياً عاماً.

وبقدر ما تبدو الأيديولوجيا داخلة في عملية نقض للتبعية والاستهلاكية.. فإنها، في الحقيقة، تجر الحياة الاجتماعية الإجمالية– في ميادينها كلها، وبنسب متفاوتة: حسب المقدرة الاستقطابية لكل أيديولوجية على حدة، وحسب وصولها إلى السلطة أو بقائها حائمة حول ذلك الوصول كهدف!– إلى المزيد من التبعية والاستهلاك. فهي إذ تصادر على حركة الحياة بقوالبِ مفهوماتها الجامدة كي تبرمجها في اتجاه تحقيق مقبوساتها النظرية الوافدة، تشجع على (دخول العصر!!) تسليعياً عبر مستويات متفاوتة من (المناورات العقيدية الواهمة)، والموهمة أيضاً بأن التنمية التي يتم تبنيها من موقع التنظير السياسي أولاً هي (عملية ميكانيكية) في الحاصل الأخير!.. وذلك كله لا يبرمج الإلصاقات المدخلة على "اللغة" وحسب، بل هو يحاول السطو على الميدان اللغوي كله عبر ضبطه داخل مقتضيات التعميم المحموم للقوالب الأيديولوجية ومفهوماتها الجامدة.

■ المثاقفة بصرف النظر عن فعالية الغزو المباشر، كانت تتم في إطار الشرقنة إجمالاً.

وما يجري هكذا لا يشكل انزياحاً حقيقياً في طبيعة اللغة وأنماط أدائها الموروثة، بل هو يشكل نوعاً من صناعة (غلاف مبطن بمثاقب) وهي تحاول الوصول إلى صميم اللغة (لتفجيرها!!)، على حد تعبير كثيرٍ من شعراء الحداثة، دون نجاح إلا في القليل من الشكلانيات التي يحكمها بناء المفهوم الأيديولوجي نصياً من جهة.. وتقليد صياغة تعبيرية حملتها مثاقفة مجتزأة داخل مجموع الشروط سابقة الذكر. على أن ما لا يمكن نكرانه هو أنه –على المستوى التاريخي– لم يكن هناك مهرب مما حدث. فلا التبعية، ولا الاستهلاك، ولا الأدلجة وتناحرات مذاهبها، كان يمكن تجنبها فعلاً، ذلك أن العامل الذاتي –أي الأوضاع العربية الخاصة برمتها– كان مرتهناً ارتهاناً قسرياً عجزياً للعامل الموضوعي الذي هو مجمل الوضع العالمي في تركيبه الخاص ومعادلاته المحدودة عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية.

في هذا السياق تبدو (حداثتنا الشعرية) مسوغة تسويغاً يستمد مشروعيته من نمط الاستجابة التي اصطنعتها (الأنتلجنسيا) عموماً لتحديات (الفعل الخارجي) الابتزازي والتهميشي. وصيغة هذه المشروعية لا تنقض قضية (الزيف) التي شخصناها في فقرة سابقة.

لقد كان (الفعل الخارجي) أقوى دائماً من أن يُواجَهَ عملياً. وقد بدت مواجهته على مستويات الخطاب الأدبي عموماً، والشعري خصوصاً– وفي إطار الأدلجة التي سيتبيّن لاحقاً أنها كانت أقرب إلى جملة من

الأوهام الكارثية– وكأنما هي (الخروج الفذ!!) من العجز الاجتماعي المزمن حيال ذلك (الفعل) ومقتضياته.

وبما أنه قد تم توظيف الخطاب الأدبي والشعري الحديث منه، وهو ما يعنينا هنا– لخدمة الأيديولوجيا ومترتباتها بمختلف الصيغ: من تمجيد الفقراء وتحقيق انتصاراتهم على الورق، إلى تمجيد العرب والعروبة بإطلاق، إلى تمجيد "الأنا" الشاعرة الكاريزمية المتعالية... فإن علينا أن نسجل هنا ما يلي:

– ادعى الخطاب الشعريّ الحداثي أنه –بذاته– فعلُ قلبٍ للبنيان الاجتماعي القائم وتثويرٍ له، سواء بآلية التحريض، أم بآلية استبدال الواقع بالشعر لإعادة خلقه استناداً إلى المفهوم البدائي: مفهوم الكلمة الخالقة. وبذلك أنجز هذا الادعاء مصالحة توفيقية –أو حتى تلفيقية!– بين جموح الوهم وبؤس الواقع.

– كان "العمق الاجتماعي" ذا (روحية عامة) مشبعة بالموروث الفقهي المتواتر من عصر الانحطاط.. من جهة، وبرواسب خرافية متواشجة مع ذلك الفقه ومؤطرة له من جهة أخرى، حيث ترتبط الذائقة الفنية الشعرية ومعاييرها الجمالية بمترتبات هذا المجموع. ومع سيادة الاستهلاك ومستجراته الثقافية والقيمية كانت تتشطر تلك (الروحية العامة) متوزعة بين الانشداد المتأصل إلى هذا المجموع وبين التطلع الراغب بحذر إلى الاستهلاك المفروض ومحمولاته. وقد تكفلت الأنتلجنسيا، لوقت غير قليل، بخطابها الأيديولوجي والأدبي – بما فيه الشعري الحديث– أن تقيم بنياناً رؤيوياً توليفياً توفيقياً بين مدّعياتها المفهومية والفنية وبين (المتعارضات والمتناقضات) في تلك الروحية حيث صارت (الأصالة) هي (هذا!) التحديث، وصار هذا التحديث صادراً عن الأصالة.. وفي حقيقة الأمر أن ذلك ما كان إلا وهماً بشكل عام. فانهيار الأيديولوجيات ترك الحداثة الشعرية عارية– رغم كل ما استورد أو اصطنع لها من نقد مغربن– حتى إنه يكاد الآن لا يعلَق بقلب المتذوق منها ومن نماذجها الأشهر إلاّ ما يداخل الجماليات البلاغية المتوارثة فيستبنيها مطوراً إياها في حدود، أو بعض ما استمرأته الذائقة لطول الألفة وقرب المأتى.

غير أن أهم ما ينبغي أن يسجل أيضاً هو انكفاء الشعر المؤدلج إلى اجترار صوفية خاصة– متعددة الصيغ والأوجه– لا تقوم على معاناة تجربة روحية فعلية، سواء اعتمدت تلك الصوفية على (مسْيحَة) الأنا من أجل تمجيدها كما لدى جماعة مجلة شعر ومن تبعهم من "التموزيين" –مع العلم أن المسْيحَة هنا والتمسيح لا يعنيان بتاتاً تقمص شخصية السيد المسيح وتكرير ولادته ومعجزاته رغم اتكائهما على ذلك كله!– أم اعتمدت على استعادة عدد من أفكار المتصوفة العرب وغيرهم وتعبيراتهم في الحلول أو التحولات أو الترميزات الأسرارية.. إلى آخره.

■ لقد استقدمت مصر منذ القرن التاسع عشر ولأسباب مختلفة عديدة من أعلام الأدب والشعر والمسرح في بلاد الشام.

-6-

بالتأكيد، يحتاج ما قدمناه إلى معالجة تطبيقية نصية للإثبات القطعي عبر محاولات الإجابة على الأسئلة الأخيرة الثلاثة التي وردت في نهاية الفقرة الرابعة من هذه المقالة. وذلك ما سوف نقوم به قريباً في مقالة لاحقة.

❑❑❑

تشابه
الحكايات الشعبية

د. أحمد زياد محبك

تتشابه كثير من الحكايات الشعبية على الرغم مما يكون بينها من تباعد في اللغة والمكان، فقد يسمع المرء حكاية في قومه وبلغته، ثم يسمعها هي نفسها، أو يسمع ما يشبهها شبهاً كبيراً في قوم آخرين، وبلغة أخرى مختلفة، وبين القومين تباعد كبير واختلاف.

فما سر ذلك التشابه؟ وما طبيعته؟ وما مرجعه؟

1

الحكاية الشعبية هي أحدوثة يسردها راوية في جماعة من المتلقين، وهو يحفظها مشافهة عن راوية آخر، ولكنه يؤديها بلغته، غير متقيد بألفاظ الحكاية، وإن كان يتقيد بشخصياتها وحوادثها ومجمل بنائها العام.

■ الحكاية هي أحدوثة يسردها راوية في جماعة من المتلقين وهو يحفظها مشافهة عن راوية آخر.

والحكاية تقدم قصة ذات بداية وعقدة ونهاية، وتمتاز بالتكامل والتماسك، وقوة الحبك والبناء، وهي تعتمد على حوادث كبيرة فاصلة، وغالباً ما تكون غريبة ونادرة، ولا يتم الوقوف فيها على الدقائق والتفصيلات.

وشخصيات الحكاية واضحة محددة، وهي على الأغلب شخصيات نمطية تتحدّد بموقعها في الأسرة، أو مكانتها في المجتمع، وهي غالباً شخصيات كثيرة، منوعة، ولكن في قدر كبير من التوازن والانسجام، هو توازن الحياة نفسها، على الرغم مما يبدو فيها في الظاهر من تعدد وتناقض واختلاف.

والحكاية تسعى إلى العظة والاعتبار، وهي تحث على الفضيلة، وتحقيق التلاؤم مع الواقع، ولذلك فهي غالباً ما تقدم خبرة عامة، مشتركة، وتبتعد عما هو فردي وخاص، ولذلك كله كانت الحكاية تتصف بالعمومية والشمول، ومن هنا كانت كل عناصرها من زمان ومكان وشخصيات وحوادث عامة، فهي لا تتحدد بزمان أو مكان أو شخصية، فزمانها هو كل الأزمنة، ومكانها هو كل الأمكنة، وكذلك شخصياتها.

وعندما تسعى الحكاية إلى شيء من التحديد، يظل تحديداً أولياً، فالزمان هو قديم الزمان، والمكان هو مكان مجهول وإن امتلك اسماً، كجزر الواق واق، أو هو عام، كالسوق أو القرية أو البحر أو الجبل، والشخصيات هي الملك أو الفقير والصياد أو الأمير وابنة الملك أو ابنة الفقير.

ومرجع ذلك كله إلى تعبير الحكاية عن تجربة عامة، أولية، لا تعقيد فيها ولا عمق، ومعالجتها لقضايا كبرى، كالصدق والكذب، والوفاء والخيانة، والحب والكراهية، والعدل والظلم، والغنى والفقر.

وكثيراً ما تروى حكاية في بلد ما، وتشبهها شبهاً كبيراً، حكاية أخرى، تروى في بلد آخر، وبين البلدين بعد كبير، واختلاف في اللغة والثقافة.

ومن ذلك حكاية الملك المغرور، الذي سأل بناته الثلاث أن تصف كل واحدة منهن حبها له، فتملقت اثنتان منهن غروره، فرضي عنهما، وزوجهما من وزيرين من وزرائه، وأبت الثالثة أن تتملقه، فغضب عليها، وزوجها من فقير يعمل وقاداً في حمام، فصبرت على الفقر والذل والهوان، ثم ساعدتها الجن، فاغتنت هي وزوجها، وابتنت قصراً، ثم دعت والدها الملك إلى مأدبة أقامتها في قصرها، فتعرف إليها من خلال نوع من الطعام خاص أعدته له، ورجع عما كان فيه من غرور.

وهي تشبه شبهاً كبيراً حكاية الملك في مسرحية "الملك ليرا" لمؤلفها وليم شكسبير 1-، وهذه نفسها مبنية على حكاية شعبية أيضاً، وبين الحكايتين مسافات في الزمان والمكان واللغة والثقافة.

والحكايتان تعالجان موضوعاً واحداً، وهو غرور الأب العجوز، وخرفه، وحبه التملق، ورغبته في سماع الإطراء، والمديح، ولو رياء، وتقابله ابنته الصغرى، التي ترفض ذلك كله، ولا تعرف سوى الصدق والصراحة والوضوح، وتكون هي الأصدق والأوفى.

وعلى الرغم من اتفاق الحكايتين في الموضوع، فإن كلاً منهما تمتلك رؤية خاصة، كما تمتلك عناصر مختلفة، فالحكاية العربية متفائلة، تنتهي بما يسر الأطراف كلها، بخلاف الحكاية الأوربية.

ومن ذلك أيضاً حكاية رواها باللغة الألمانية الأخوان غريم 2- تتحدث عن امرأة عاقر، كانت تعيش مع زوجها، وتمنت ذات يوم أن ترزق بولد، ولو كان بطول الإصبع الواحدة، ورزقت بمثل ذلك الولد، وأخذ يعمل مع والده في الحقل، وهو بذلك الطول، وذات يوم اشتراه من والده عنوة رجلان شريران، ولكنه هرب منهما، وضاع بين سنابل القمح، ورعته بقرة، وصار في جوفها، ثم ذبحت البقرة، وألقيت أحشاؤها على المزابل، والتهم ذئب تلك الأحشاء، والولد في داخلها، فأخذ يحدث الذئب عن بيت المؤونة في مسكن أبويه، ويغريه بدخوله، وطمع الذئب، ودخل بيت المؤونة، وتناول كثيراً من الطعام، حتى أصبح لا يستطيع الحركة وعندئذ أخذ الولد ينادي أبويه، وهو في بطن الذئب، فحضر الأبوان، فقتلا الذئب، وخلصا الولد.

وتشبهها حكاية عربية تتحدث عن امرأة عاقر، تمنت الأمنية نفسها، في ظروف مشابهة، ورزقت بمثل ذلك الولد، وأخذ يعمل مع أبيه في الحقل، ويحمل إليه الزوادة على ظهر حمار، وذات يوم كان والده يحرث في الحقل، وهو يسير إلى جانبه، فانقلب عليه التراب الذي يشقه سن المحراث، ومات تحته.

والحكايتان تتفقان في التعبير عن مشكلة العقم، والحاجة إلى طفل، وهما معاً تثيران مشاعر إنسانية، وتتصفان بطبيعة الحلم، وتحملان قدراً كبيراً من الإحساس باللامعقول.

إن الحكاية الشعبية تسعى دائماً إلى تحقيق الشمول الكلي، بالتعبير عن جوهر التجربة الإنسانية منطلقة من الخاص إلى العام، مستعينة إلى ذلك بالحدث الكبير الفاصل، والشخصية النمطية المحددة، وبالفكرة الواضحة، والتعبير العفوي البسيط.

3

ومن هنا كان تفسير ذلك التشابه بين الحكايات، إذ ليس من الغريب أن يعبر شعب ما في مكان ما عن مشكلة إنسانية عامة كالبخل مثلاً، ويعبر شعب آخر في مكان آخر عن المشكلة نفسها، فيأتي التعبير هنا مشابهاً للتعبير هناك، ما دامت المشكلة إنسانية واحدة.

ومثل هذا التفسير يبدو مقبولاً في تفسير بعض الجوانب المتشابهة في بعض الحكايات.

ومن ذلك مثلاً حكاية بلغارية عنوانها: "أرز بالحليب" 3-، وفيما يلي نصّها:

-هل أكلت الأرز بالحليب، يا أخي؟

-كلا، لم أذقه.

-إيه، أنت لا تعرف شيئاً، إنه شيء لذيذ جداً.

-وهل أكلته أنت؟

-كلا، لم أذقه، ولكن أبي أخبرني أن أباه قد رأى مختار قريتنا الغني، وهو يأكله ذات يوم

وهي تشبه شبهاً كبيراً حكاية عربية تروي أن فلاحاً زار المدينة ثم رجع إلى القرية ليخبر صديقه عن الحلاوة وطعمها اللذيذ، ولما سئل إن كان قد أكلها وهو في المدينة، فكان جوابه:

-لا، لم أذقها، ولكن عباءتي مسّت عباءة رجل كان يأكلها.

■ هدف ا
التعبير عن
عامة أولية لا
فيها ولا عمق
تعالج القضايا
كالصدق و
والوفاء والخيانة.

والحكايتان تتفقان في التعبير عن فقر الفقير وحرمانه، وعيشه على الحلم والخيال، كما تتفقان في روح السخرية المرّة الشائعة في كل منهما، ولا تختلفان إلا بقدر قليل، يتمثل في مكان الرخاء، إحداهما تتصوره في قصر الإقطاعي، والأخرى تتصوره في المدينة.

ومن ذلك أيضاً حكاية من أستونيا عنوانها: كما تزرع تحصد4-، وهي تروي أن رجلاً عجوزاً قرع الباب على امرأة غنية، وطلب منها أن تؤويه، فطردته، فقرع الباب على جارتها الفقيرة، فآوته لديها، ولما غادرها في الصباح قال لها: أبارك ما تفعلينه، وذهبت الفقيرة بعد ذلك إلى جارتها تستعير منها متراً، وأخذت تقيس به قطعة قماش، كي تخيط لولدها قميصاً، وإذا القماش بين يديها يمتد ويمتد ويملأ الغرفة، ولما أعادت المتر إلى الجارة، حدثتها عما كان من أمرها مع ذلك الرجل العجوز ودعائه لها، فأرسلت الجارة الغنية إلى ذلك العجوز تدعوه إلى دارها، فأقام عندها ثلاث ليال، وهي ضائقة به ضجرة، تتمنى رحيله، وهو يغادرها، قال لها: أبارك ما تفعلينه. وكان أول شيء فعلته بعد ذهابه أن عطست، وظلت تعطس إلى المساء.

وتشبهها حكاية عربية تروي أن زوجة ضاقت ذرعاً بحماتها فطلبت من زوجها أن يأخذ أمه ويرمي بها في الفلاة ليتخلص منها وكان طوع زوجته، فأخذ أمه، ومضى بها إلى بستان، حيث قدم لها بعض الطعام، وأجلسها إلى جوار نهر، ثم اعتذر إليها، وأخبرها أنه ذاهب لأمر ما، وسيرجع إليها بعد حين، ومضى، وفي نيته ألا يعود إليها، وانتظرت الأم حتى كان المساء، فنهضت ورجعت عائدة إلى البيت، وبينما هي في بعض الطريق لقيها رجل عجوز سألها عن رأيها في الشتاء، فأجابت بأنه شهر الخير والبركة، فيه الأمطار، ولولاه لما كان الصيف، فشكر لها جوابها، ومضى في شأنه، ومضت هي إلى البيت، فلما فتحت لها كنتها الباب دهشت وسألتها كيف رجعت، وما إن فتحت الحماة فمها لتتكلم حتى

أخذت اللآلئ والجواهر تتحدر من فمها، فازدادت دهشة الكنة، وطلبت من زوجها أن يأخذ أمها إلى الموضع نفسه وأخذ الزوج حماته إلى حيث أخذ أمه، وتركها هناك، ولما كان المساء رجعت إلى بيتها، وبينما هي في الطريق لقيها شاب وسيم، سألها عن رأيها في الصيف، فأجابته ضائقة به نفساً متذمرة مشمئزة: يا له من فصل مزعج، ليس فيه سوى الحر الشديد، والريح الساخنة، فتركها ومضى في سبيله، ولما رجعت إلى البيت وقرعت الباب على ابنتها، سألتها البنت على الفور عن أمرها، ولما فتحت الأم فمها لتتكلم أخذت الأفاعي والعقارب تتحدر من فمها.

وواضح أن الحكايتين تتحدثان عن الكلمة الطيبة وأثرها، وعن الخلق الحسن، والمعاملة اللطيفة، وما تجره على صاحبها من جزاء، ولكن كل حكاية اتخذت لنفسها أساليب وشخصيات وارتبطت بدلالات وأبعاد. ولكنهما تتفقان في الغرض وتتشابهان في العناصر والجزئيات.

ومن ذلك أيضاً حكاية الرجل ذي اللحية الزرقاء 5- وهي مشهورة في أواسط أوربة، وتروي أن زوجاً ثريا تزوج أخوات ثلاثاً أو سبعاً، الواحدة بعد الأخرى، وكان يسلم كل واحدة منهن مفاتيح قلعته أو قصره، ويطلب منهن أن يفتحهن ما يشأن من أبواب، إلا باباً واحداً، غير أن زوجاته كنّ يخالفنه، واحدة بعد أخرى، فإذا فتحت إحداهن الباب المحظور رأت ما يفزعها، من جثث الموتى وأحواض الدماء، ويأتي الزوج، فيعرف الأمر، ويكون مصيرهن جميعاً، الواحدة بعد الأخرى، الموت، ثم تكون الأخت الصغرى آخر الزوجات، إذ تتغلب عليه بحيلتها وذكائها، ويساعدها على ذلك إخوتها الذكور.

وتشبهها الشبه كله حكاية عربية تروي أيضاً أن رجلاً ثرياً تزوج عدة فتيات، وكن جميعاً واحدة بعد الأخرى، يمتن في ظروف غريبة، ثم إنه تزوج فتاة ذكية، أعطاها مفاتيح قصره، وسمح لها أن تفتح أبواب الغرف كلها، إلا باب غرفة واحدة، ودفعها الفضول إلى فتحها، فرأت قطعة قماش بيضاء، كما رأت جثث زوجاته السابقات، فركبها الذعر، ولما رجع، اكتشف الأمر، ودعاها إلى معرفة سر قطعة القماش البيضاء، وما كان منه إلا أن لفها بها، ومددها على الأرض، ثم أخذ يدغدغ باطن قدميها، وهي تضحك، حتى أغشي عليها، وكان إخوتها قد اختبؤوا في غرفة مجاورة، ولما أحسوا انقطاع صوت أختهم أسرعوا إليها، فأنقذوها، وألقوا القبض على الزوج، وساقوه إلى القاضي فحكم عليه بالموت بالطريقة نفسها التي كان يميت بها زوجاته.

والحكايتان متفقتان في المغزى ومتشابهتان في العناصر، وإن اختلفتا في بعض التفاصيل والحكايتان تصوران في الحقيقة ظلم الرجل الغني وتعسفه وتظهران سيطرته وما يحمل من نزعة قوامها الرغبة في تعذيب الآخر. وهو في الواقع رمز لسيطرة الرجل على المرأة وتذويبه لذاتها وتدميرها، وهما تؤكدان خلاص المرأة بفضل ذكائها وحيلتها، وهما تشبهان في بنيتهما العامة حكاية شهر زاد التي تخلص نفسها كما تخلص بنات جنسها من سيف شهريار بفضل ثقافتها وذكائها.

ومن تلك الحكايات أيضاً حكاية عربية تروي أن ملكاً كان له في رأسه قرنان، وكان كلما دعا إليه حلاقاً قتله بعد أن يقص شعره، كي لا يخرج إلى الناس فيحدثهم عن قرنيه، حتى لم يبق في البلد سوى حلاق واحد، لم يقتله، وإنما أوصاه أن يكتم السرّ، وخرج الحلاق وحديث القرنين يعتمل في نفسه، حتى ضاق به ذرعاً، فمضى إلى حقل، وجلس بجوار أعواد القصب، وأخذ يهمس: للملك قرون، للملك قرون، فشعر بالارتياح، لإفشائه السر، بين أعواد القصب، ولما رجع إلى بيته، وجد حراس الملك بانتظاره، فدهش، ولما صار بين يديه، أمر الجلاد بقطع رأسه، فأقسم له أنه لم يبح بالسرّ لأحد، ثم حدثه عن أعواد

القصب، وعندئذ عرف الملك أن الريح هي التي حملت السر، وأن أعواد القصب هي التي باحت به، وأدرك أن الحقيقة لا بد من أن تظهر، فخرج إلى الناس، وكشف لهم عن قرنيه.

وتشبهها الشبه كله حكاية يوغسلافية 6-، ولا تختلف عنها في غير نقطتين، الأولى تتمثل في كبر أذني الملك، بدلاً من وجود قرنين في رأسه، والثانية تتمثل في بوح الحلاق بالسرّ وهمسه به داخل حفرة في الأرض. والحكايتان تؤكدان ظهور الحق وانكشافه، كما تدلان على ضيق الإنسان نفساً بالسرّ وحتمية ذيوعه.

4

ومثل تلك الحكايات وغيرها كثير، مما هو متشابه، أو متماثل، أو متطابق، على الرغم من انتمائه إلى شعوب أو أماكن أو لغات مختلفة ومتباعدة.

وثمة تفسيرات كثيرة لمثل ذلك التشابه، منها القول بوحدة التجربة الإنسانية، والاتفاق في الموضوع العام، مما يساعد على نشوء حكاية في مكان ولدى شعب وبلغة ما، ونشوء حكاية أيضاً مشابهة في مكان آخر، ولدى شعب مختلف، وبلغة مختلفة، ومرجع ذلك إلى تلبية الحكاية لحاجة إنسانية وتعبيرها عن فكرة عامة مشتركة.

ومن تلك التفسيرات أيضاً انتقال الحكاية من مكان إلى مكان، ومن شعب إلى شعب، ومن لغة إلى لغة، عبر علاقات الجوار والحرب والتجارة.

■ ثمة تف
لتشابه الحكايا
القول بوحدة
الإنسانية والاتفا
الموضوع العام.

ومنها أيضاً عودة الحكايات المتشابهة إلى حكاية واحدة ثم انتشارها عبر العصور في أماكن متباعدة وتناقلها بين شعوب وثقافات ولغات.

وفي الحقيقة من الصعب الجزم بواحد من تلك التفسيرات، أو تأكيده، فكلها واردة، وقد يصح تفسير ما بالنسبة إلى بعض الحكايات، وقد يصح تفسير آخر بالنسبة إلى حكايات أخرى.

والمشكلة قائمة في الحكاية نفسها، إذ إنها تروى دائماً شفاهاً، ونادراً ما توثق كتابة، وهي تنتقل من جيل إلى جيل، من غير عناية بنسبتها إلى راويها، فليس لها إسناد، ولا يعرف راويها الأول.

وإذا كانت بعض الحكايات تدور في بيئات متميزة كحكايات الصيادين والأسماك السحرية والكنوز، فهذا لا يعني بالضرورة أنها من نتاج بيئة بحرية، وإن كان هذا هو الأقرب إلى المنطق والعقل، ولكن لا بد من ذكر قوة إبداعية خلاقة، وهي الخيال، وفي بعض الحالات يبدو الخيال أقوى تأثيراً ولذلك ليس غريباً أن تكون بعض حكايات البحر والصيادين من إبداع بيئة بعيدة عن البحر نفسه.

ولذلك، يصعب الجزم بمكان نشوء هذه الحكاية أو تلك، مثلما يصعب معرفة الراوي الأول أو المبدع، كما تصعب معرفة اللغة الأولى التي ظهرت فيها هذه الحكاية أو تلك.

5

ومما تجدر الإشارة إليه ههنا هو العناصر الجزئية الشائعة في الحكايات الشعبية في العالم كله، وهي عناصر كثيرة مكرورة، منها على سبيل المثال الأبواب الأربعون التي يسمح بفتحها كلها إلا باباً واحداً لا يسمح بفتحه، ومنها الولد الضائع، يغيب عن أبويه، ويلاقي العنت والأهوال، ثم يرجع إليهما وقد خبر الحياة وعرفها، وأصبح أقوى وأذكى، ومنها أيضاً الوحش الرابض على عين ماء، لا يطلق الماء منه إلا بعد فدية ينالها، ثم يكون الخلاص على يد غريب يقتله ويظفر بابنة الملك، وهي، وغيرها كثير، عناصر شائعة في

الحكايات الشعبية، وتنتقل من حكاية إلى حكاية، وكأنها حجر أساس فيها، وهي على ما يبدو نتاج خبرة إنسانية مشتركة لعلها ترجع في التاريخ إلى جذور بعيدة.

وربما كانت بعض تلك العناصر مستوحاة من القصص الديني كحكاية الأبواب الأربعين التي قد تكون مستوحاة من شجر الجنة الذي أبيح لآدم التناول من أي شجرة شاء ما عدا شجرة واحدة. وكحكاية الولد الغائب التي قد تكون مستوحاة من قصة يوسف الصديق عليه السلام وقد غاب عن أبويه ولقي العنت ثم التقاهما وهو أعز مكانة.

وربما كانت بعض تلك العناصر مستوحاة من الأساطير أو التاريخ، كحكاية الوحش الرابض على عين ماء، التي تشبه أسطورة أوديب وقتله الوحش على أبواب ثيبة.

ولعل ذلك كله يفسر انتشار الحكايات في العالم وتشابهها، فلعلها ترجع إلى ثقافة واحدة، انتشرت وتنوعت، وتم استيحاؤها والتحوير فيها بما يلبي حاجة الشعوب.

وإلى جانب ذلك كله ثمة حكايات شعبية عربية كثيرة يتشابه بعضها مع بعضه الآخر، وهي منتشرة في معظم الأقطار العربية، وهي من غير شك ذات أصل واحد، ومنشأ واحد، وبعدها عريق موغل في القدم، ولكن روايتها طرأ عليها تعديل هنا وتغيير هناك، بسبب التداول والانتقال من زمان إلى زمان ومن مكان إلى مكان.

ومن تلك الحكايات حكاية الراعي والأفعى. وكانت معروفة لدى العرب قبل الإسلام، وقد أشار إليها النابغة الذبياني في شعره حيث قال:

وإني لألقى من ذوي الضغن منهم ... ***وما أصبحت تشكو من الوجد ساهره***

كما لقيت ذات الصفا من حليفها ... وما انفكت الأمثال في الناس سائره

ثم يورد في شعره حكايتها وتتلخص في أن حية كانت تعيش في واد وكان الناس يخشون النزول فيه، ثم نزل في الوادي أحد أخوين، فرعى إبله، وذات يوم لدغته فمات، فنزل أخوه في الوادي ليقتلها، فعرضت عليه أن تعطيه دية أخيه ديناراً كل يوم، فوافق، وظل على هذه الحال زمناً، إلى أن ذكر ذات يوم أخاه، فأخذ فأساً، فضرب جحرها، فخربه، فقطت عنه الدينار، فخاف شرها وندم على ما فعل، ثم عرض عليها أن يعودا إلى ما كانا عليه، فقالت: كيف ذلك وهذا أثر فأسك؟

والحكاية نفسها معروفة اليوم بصورة لا تختلف عنها إلا قليلاً، فهي تروي أن راعياً كان يعزف على نايه، فخرجت له أفعى، ورمت له بدينار تعبيراً عن إعجابها بعزفه، وصار هذا شأنه وشأنها، يأتيها كل يوم، يعزف لها، فترمي إليه بدينار، حتى كان يوم مرض فيه، فأخبر ولده بأمر الأفعى، ثم طلب منه أن يفعل فعله، فأخذ الولد يعزف لها كل يوم، وأخذت ترمي له بالدينار، حتى كان يوم طمع فيه الولد، فتبعها إلى جحرها، حتى إذا بلغته، ضربها بفأس، فقطع ذيلها، ولدغته، فمات، وشفي الرجل من مرضه، ورجع إلى الأفعى، وأخذ يعزف لها، فلما خرجت إليه، عرض عليها أن يعودا إلى ما كانا عليه، فاعتذرت مؤكدة له أنه لن ينسى ولده، وأنها لن تنسى ذيلها8-.

وواضح أن الحكاية الأخيرة ليست إلا رواية جديدة للحكاية الأولى، مما يؤكد أنهما تنتميان إلى أصل واحد، ولا تختلفان إلا في ميل الحكاية الأخيرة إلى الإيجاز والتبسيط. ولعل هذا يدل على عراقة الحكاية الشعبية، وامتدادها بعيداً في أعماق التاريخ واستمرارها إلى اليوم.

7

إن قيمة الدراسة المقارنة بين الحكايات الشعبية لا تكمن في معرفة الأصل، أو معرفة المبدع الأول والمفترض منه، إنما تكمن في اكتشاف أوجه الشبه في الحكايات المتماثلة، وما تعبر عنه من قضايا وموضوعات إنسانية مشتركة، وما تستعين به من عناصر وجزئيات متشابهة، تدل على وحدة التجربة الإنسانية، وهي وحدة تتجاوز التشابه في الموضوع، إلى التشابه في عناصر التعبير عن الموضوع.

إن مثل تلك الدراسات المقارنة يمكنها أن تدل على امتلاك شعوب العالم لغة تعبيرية واحدة، هي لغة الأحلام، ولغة اللاشعور الجمعي، وقوامها عناصر تعبيرية تتشابه في بعض الحالات وتتكرر في بعض الحالات الأخرى.

إن حكاية عقلة الإصبع، مثلاً، هي تعبير عن رغبة دفينة كامنة في أعماق الإنسان تتمثل في حاجته إلى الأطفال، ورغبته في الحصول عليهم، تحت أي ظرف، وضمن أي شرط، ومثل تلك الحاجة إنسانية، ولقد جاء التعبير عنها متشابهاً، بل واحداً.

إن ذلك كله يؤكد وحدة الإنسان، في مشاعره وحاجاته وعواطفه، بل في تعبيره الفني، وما أحوج البشرية إلى تحقيق التعارف بين شعوبها، والوقوف على أوجه التشابه واللقاء، قبل الوقوف على أوجه الاختلاف والافتراق.

ولعل في الحكاية الشعبية ما يمثل الجذر الإنساني الواحد، الذي يغذي روح الإنسان، ويمده بنسغ ثقافي ومعرفي واحد.

■ ثمة تفسير
الحكايات ... و
لعله يرجع إل
واحدة
وتنوعت
استيحاؤها.

❑❑

■ المراجع:

1-شكسبير، وليم، مأساة الملك لير، تر. جبرا إبراهيم جبرا، روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، العدد 365- يناير 1971.

2-فاليري، جيزيل، قصص الأخوين جريم، تر. حنين حاصباني، وزارة الثقافة دمشق، 1982، حكاية الأصيبيع ص.7

3-عدد من المؤلفين، جبل الدر، تر. ميخائيل عيد، وزارة الثقافة، دمشق، 1979- ص79

4-المصدر السابق، ص123

5-كراب، الكزاندر هجرتي، علم الفلكور، تر. رشدي صالح، وزارة الثقافة، القاهرة، 1967، ص551

6-كورشيجا، ندى، حكايا شعبية يوغسلافية، تر. موفق شقير، وزارة الثقافة، دمشق، 1985، ص.25

7-الصعيدي، عبد المتعال، مختارات الشعر الجاهلي أو دواوين الشعراء الستة الجاهليين، مكتبة القاهرة، القاهرة، ط. رابعة، 1968، ص256-.257

8-سائر الحكايات الشعبية العربية مما سمعه صاحب البحث.

❑❑❑

الشعر التونسي

في القرن العشرين

د. الطاهر الهمامي

يجدر التنبيه بادئاً إلى اثنين من العوامل الهامة التي أثرت في مسيرة الشعر التونسي خلال القرن العشرين، الأول قديم ولا نذكره إلا على سبيل التذكير وهو ارتباط المغرب بالمشرق، مهد العروبة وآدابها، والثانية طارئ من طوارئ الطباعة الحديثة ألا وهو الصحافة والدور الخطير الذي أصبحت تؤديه في توجيه الحركة الشعرية وحكم مصائرها، إنشاءً ونشراً وتقبلاً.

والرأي عندنا أن القرن الغارب شهد خمس محطات متفاوتة الأهمية والأثر لا محالة، لكنها أسهمت جميعاً في رسم الخارطة الشعرية العامة ببلادنا على مدى العقود العشرة الماضية، وهي تباعاً محطات:

1-الشعر "العصري"

2-الرومانسية

3-الشعر الحر

4-شعر "الطليعة"

5-المنحى الصوفي.

فمنذ القرن 19 بدأ الشعر التونسي يشرئب بدوره إلى معاودة الانخراط في حركة الواقع وتعلّق قيم الإصلاح والتمدّن والنهضة الهابّة رياحها من غرب الأنوار، لكن دون أن يشهد القصيد تحولاً في بنيته، بل ظل مثله الأعلى في عهود ازدهاره الماضية يقتبس منها ويحذو حذو نماذجها متأثراً بالتصور الإحيائي الذي قاد فكر زعماء الإصلاح وقتها، وكان أبلغ ممثلي هذا الطور عندنا محمود قابادو (ت 1871) الذي وصل تأثيره بشعرنا إلى مشارف "الشعر العصري" في أوائل القرن.

دعوة "الشعر العصري"

وعندما بزغت شمس القرن 20 لم تضع حداً لهذا المنحى الكلاسيكي الإحيائي الذي أخذ يتجه وجهة وطنية في علاقته بمقدمات النهوض ضد الاستعمار، بعد أن كان أسير الأغراض التقليدية (مدح، رثاء،

هجاء، غزل...) وعلى صفحات جرائد مثل السعادة العظمى (ظهرت سنة 1904 لصاحبها محمد الخضر حسين) و "خير الدين" (ظهرت سنة 1906 لصاحبها محمد الجعايبي) طرحت قضايا الشعر ورفعت شعاراً لافتاً لانتباه المؤرخ الأدبي هي الشعر العصري الذي رُوجعت في إطار الدعاية له المفاهيم السائدة ونُودي بركوب موج التطور1-. وتحت تلك اللافتة نُشرت القصائد بالفصحى وبالعامية وثار دعاة "الشعر العصري" على رموز التقليد، ونال قابادو نصيبه من شظايا هذه الثورة "فديوانه كله تملق ونفاق جمع فأوعى من الأفكار الساقطة والتعاليم الفاسدة والشعر العقيم"2-.

ونشأت حركية نقدية حول موضوع "الشعر العصري" بين أنصاره وخصومه، "وأصبح الشعر العصري أحياناً مرادفاً لمعنى الشعر الوطني أو التقدمي أو الشعر الداعي إلى التضامن والتعاضد" وكان صالح السويسي (ت1941) "أول من بادر برسم شعره في قطب هذه التسمية الجديدة"3- التي انضوى تحتها الشيخ سالم بوحاجب (ت 1924) في بعض قصائده ومحمد الشاذلي خزندار (ت 1954) الذي رغم نزعته المحافظة، يُنشرُ له شعر "عصري" في "استنهاض الهمم وتحريك العزائم للإصلاح الحقيقي والأخذ بناصية التقدم والارتقاء"4-. ويتسابق الشعراء إلى حمل هذا الزي ويتزايد عدد الصحف المحتفية به، حتى الهزلي منها، وعدد القصائد المتحلية به، حتى الشعبي منها (مثال ما نشر لعبد الرحمان الكافي) "وأصبح الشعر العصري عنوان كل كتابة تحاول الدخول في العصر وتسعى جاهدة إلى تغيير الواقع الاجتماعي والفكري"5-.

والحاصل أن عصرية الشعر العصري حملت دلالة الانتماء إلى شواهد العصر وفُهِمت فهماً موضوعياً (نعني الموضوع) يُعنى بتعلق القيم التمدنية والوطنية والتنكب عن الأغراض التقليدية، فيما ظل الشكل من الثوابت.

ثم كان الضجيج حول التيار فوق العطاء الذي أعطاه، وتعلّق الأمر بتحسس فكري، لا إبداعي، لضرورة التطور ومواكبة أحوال الوقت، فلم تفرز هذه المحطة أعلاماً ونصوصاً ذات بال، وربما كان الشعر الشعبي وجهها الوضّاح، ولم تسلم من اختلاط حابلها بنابلها "إذ كان بمقدور كل واحد أن يجعل من هذه اللافتة عنواناً يبرّئه من المسؤولية ويدرأ عنه كيد النقاد"6-.

■ *شمس ...*
العشرين لم ...
حداً لل...
الكلاسيكي الإ...
الذي أخذ ...
وجهة وطنية.

المحطة الرومانسية

أما المحطة الثانية فقد كانت محطة الرومانسية التي ألقت بظلالها على ثلاثة عقود من الزمن بين أوائل العشرينات وأواخر الأربعينات وتركت أثراً بالغاً في تصور الشعر، بعد أن حوّلته إلى شأن فردي وقلبي، وأعلنت حربها على الكلاسيكية ومنظورها ومنظومة قيمها الأدبية.

وطوال هذه العقود، وخاصة أولها وثانيها كانت رحى المعركة تدور عربياً بين أقطاب المبشرين والدعاة الرومنسيين الذين "نظّموا صفوفهم" في جماعات وجمعيات وحول دوريات، والأصوات المحافظة، المناوئة، ومن المفارقات أن شاعراً كـ "أمير الشعراء" أحمد شوقي (ت 1932) الذي استهدفته سهام هؤلاء في العشرينات باعتباره رمز القدامة لازم موقعاً فوق الخصام وبدا قاصراً همه على الإنشاء الشعري حتى أُتيح له أن يكون في مستهل الثلاثينات أول رئيس لجمعية أبولو ذات الغالبية الرومانسية وكان الشابي عضواً فيها.

ووجدت التشكيلات الرومانسية المشرقية (المهجر، الديوان، أبولو...) وصحافتها الأدبية ومنشوراتها الشعرية ودعواتها وتنظيراتها إنها صدى واسعاً في تونس وخاصة عند الجيل الذي فتح عينيه على الكتابة بدءاً

من العشرينات واحتضنته الصحافة الصادرة وخاصة "النهضة" و "العالم الأدبي" و "الزمان" وأفرزت هذه اللحظة الغنية في مسيرة الشعر التونسي خلال القرن 20 علماً اختزل على قِصَر عمره، المذهب وروحه، واستطاع أن "يُتَوِنْسَه" إلى حد بعيد، هو أبو القاسم الشابي (ت1943) الذي بات أحد أقطاب الرومانسية العربية، وعقد النقاد والدارسون مقارنات بينه وبين نظرائه وخاصة في الجناح اللبناني المهجري (جبران). وبديوانه (أغاني الحياة) ومحاضرته (الخيال الشعري عند العرب) ومذكراته ورسائله قدَّم الشابي "بيان" تلك الرومانسية وأنشأ نصوصاً معتبرة بجمعها إلى معانقة أشواق العصر والمصر مفارقة زمنها، وإلى انحيازها (الإنساني) انزياحها (عن كثير من السبل المطروقة)7-. ومع الشابي كان جيل الشباب يشدو شدو الرومانسية ويعتنق رؤيتها وبيئها (ومن يطلّع على مختارات "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر" لزين العابدين السنوسي وقتها، يجد المشهد بأصواته ونصوصه ووجوه أصحابه اليافعة) بيد أن ثالوثها الثابت كان يتألف منه ومن محمد الحليوي (ت1878) ومحمد البشروش (ت 1844) وربما عدّدنا منور صمادح (ت1899) في مرحلته الشبابية (في "فجر الحياة") وشقيقه محمد العربي صمادح (في "أفق") آخر حَبَّات العقْد الرومنسي التونسي.

محطة الشعر الحر

خبت شعلة الرومانسية التي عرفت عنفوانها بين الحربين، ودخلت معطيات ما بعد الحرب الثانية وأنذرت باتجاه العالم نحو التغير، ومعه الذائقة الأدبية والفنية وسُلّم القيم العام.

مسّت الثورة الرومانسية شكل القصيدة مسّاً خفيفاً رغم تقليص الفجوة بين شعرية الشعر وشعرية النثر، وتعاطي الرومانسيين لـ "الشعر المنثور"

وكانت خلخلة الشكل القديم (العمودي والموشحي) مهمّة "الشعر الحر" الذي ظهرت طلائعه في موفّى الأربعينات بالمشرق وامتد إلى المغرب ووجد صداه في تونس بدءاً من مطلع الخمسينات وشبَّ خصام جديد قابل هذه المرّة بين المتمسكين بقصيدة الشطرين ودعاة قصيدة التفعيلة. وشحذ كلٌّ أسلحته إلى حدود الستينات حين فقدت المعركة حرارتها بعد توطد أركان "الشعر الحر" عربياً على أيدي الرواد (السياب، الملائكة، البياتي، نزار، عبد الصبّور..) واحتلاله مكانته في المشهد الشعري العربي المعاصر.

بيد أنّ هذه المحطة بقدر ما كان لها أعلام مشرقاً (مصر، لبنان، العراق، سوريا...) افتقدت من يمثلها تمثيلهم مغرباً ولم يفرز النقع الذي أثارته الخصومة عندنا نصوصاً جياداً وأسماء ذات إضافة كمية أو نوعية وقد تكفل الشاعر والباحث حسين العوري بلم شتات هذه المحطة في أطروحته التي درس فيها الظاهرة إلى أواخر الستينات وتعرض إلى 17 شاعراً من شعرائها من بينهم مصطفى الحبيب بحري وعلى شلفوح والشاذلي زوكار وأحمد اللغماني ومحيي الدين خريف وزبيدة بشير ومحسن بن حميدة والعروسي المطوي وأحمد القديدي وجمال الدين حمدي وجعفر ماجد ونور الدين والميداني بن صالح.

شعر الطليعة

لم تكد الستينات تقترب من نهايتها حتى كانت الساحة الوطنية تُرهص بمغامرة شعرية غير مسبوقة، اِختير لأبرز نزعاتها شعار "غير العمودي والحر" واحتضنتها مجلة "الفكر" و "العمل الثقافي" ومجلة "ثقافة"

عصرية
العصري
دلالة
ى شواهد
وفهمت
موضوعياً
بالقيم
لوطنية.

والصفحات الأدبية ببعض الأسبوعيات (الأيام، المسيرة، الناس...) وسرد وقائعها الشاعر والباحث الطاهر الهمامي الذي كان أحد متزعميها، في عمل توثيقي دراسي8-.

ذلك أن هذا التيار كان يمثل -إلى جانب نزعات أخرى ثانوية نزعت منزع "قصيدة النثر"- الجناح الشعري لحركة الأدب التجريبي هذه. وبالعودة إلى أحداث القرن الأدبية والفنية في تونس يتبين للناظر أنه لم تدُر رحى خصومة حول "بدعة" شعرية دورانها حول "غير العمودي والحر" ولم تتخذ القصيد ميداناً لطرح أطروحاتها اتخاذه ها هنا، ولم تستغرق السنين التي استغرقتها، وذلك كان بسبب من "القطيعة" المعلنة والمجسدة في مستويات العُدول (écart) التالية:

-عدول على مستوى النظام الإيقاعي حيث هجر "التجريبيون" عروض الخليل بمختلف تطبيقاته (عمودي، موشح، حرّ...) وراحوا يستنبطون أو يزعمون استنباط الشكل الإيقاعي الأشكَل بدهرهم، والملائم لكل قصيدة على حدة، وكأنَّ لسان حالهم كان يردد مع شاعر الأغنية:

هذي غنّايه جديده

ميزانْها الآهات والتنهيده

وربما لم ينطبق شعار "الشعر العصري" المرفوع أوائل القرن انطباقه على شعرهم في أواخر القرن، وذا ما أشار إليه أحد ألمع شعراء التيار، محمد الحبيب الزَّنَاد، بقوله:

قصائدي

لا تحمل طعم قديم الشعر

وكثيراً ما تعبّر عن شكل هذا العصر

عن مشاكل هذا العصر (...)

وبقوله، نثراً، في غلاف "المجزوم بلم" (1970) باكورة أشعاره:

"هذه بعض أشعاري تنفستُ بها وقد امتزجت بأذني أنغام الشوارع" وعبر عنه توفيق بكار، أستاذ جيل الحركة، وهو يقدم "اللحمة الحية" (1970) لقطب آخر من أقطابها، صالح القرمادي، بقوله "أيركبُ الشاعر منّا اليوم السيارة والقطار والطائرة ويزِنُ الشعر بخطو الجِمال؟".

-عدول على مستوى اللغة حيث عنّ لرواد هذه "المغايرة" أن يفتحوا القصيد على المستعمل من الكَلِم ويوشِحوه بلسان "العامَّة" ومأثور المعيش واليومي بحثاً عن لُقَى النادر والبديع في غضون العادي، وهذا ما أشار إليه توفيق بكار وهو يقدم "الحصار" (1972) باكورة أشعار الطاهر الهمامي حين قال إنه "لا يخشى اللقطة الشعبية والعبارة العامية.. ينزّلها في الكلام الفصيح"9-.

ولم نجد ثائرة المعترضة ثارت ثورتَها على العدول عن استقامة البحور "وسلامة" اللغة، الذي عدَله رواد "غير العمودي والحر" ومنتهجي نهجهم، عدا فضيلة الشابي، ثالثة الثالوث بعد الزناد والهمامي، التي لئن هجرت عروض الخليل فقد احتفظت بـ "صفاء" عربيتها.

-عدول على مستوى التشكيل البصري حيث لم يعرف النص الشعري التونسي طيلة القرن 20 في مستوى جمالياته الطباعية تحوّلاً كالذي عرفه مع هذه التجربة وبداية منها.

■ المح... الرومانسية أل... بظلالها على ثا... عقود من الز... بين أو... العشرينات وأوا... الأربعينات.

فقد أحكم روادها استغلال مساحة الصفحة وإدارة الكر والفر بين سوادها وبياضها وتحسس الدور العائد إلى المكتوب والمرئي في ضخ الدلالة وإغناء الموسيقية.

فكان على أكثر الجماعة تعاطياً لهذه اللعبة أن يُبيّن أمرها فنجده يقول "تصرّفي في التصميم المعماري لكتابتي الشعرية على الورق يمكن أن يُعدّ من قبيل اللعب لكنه ليس لعباً مجانياً. فلقد آن أوان زعزعة العادات البصرية للقارئ وتيسير الإيقاع المنشود. أنا أحاول كتابة صوتية أُحمِّلها نفسي الخاص الذي يتردد في صدري، بعد أن تركت عكاكيز القوالب القديمة"10-.

-عدول على مستوى الموضوع حيث أزعج الذائقة السائدة من شعر الطليعة، عدا مظاهر الخروج الشكلية، موضوعُه الذي كثيراً ما حفل بالمغمور والمهمل والمنسي والمتروك والمحقور والمرذول والملتبس، وهو جانب التفاصيل الصغيرة واللحظات القصيرة من واقع الحياة، وعليه، خرقُ العادة التي جرت بِقَصْر الشعر على "النبيل" و "السامي" و "الأصيل" و "النقي" و "المعقول" في المنظور الكلاسيكي ثم الرومانسي، الذي ظل ثابتاً ولم يُغيّر منه الشعر الحر شيئاً كثيراً.

وأزعج الذائقة السائدة، بالتالي، أن يجد الهامشيون وكلامهم مكاناً مميزاً لهم داخل الشعر وأن يحفل شعراؤه بضجيج الحياة اليومية ومشكلات الناس العاديين وأحاسيسهم وهمومهم. ورأى الذوق السائد في ذلك نيلاً من حرمة الشعر الذي وقع النزول به إلى وهدة "قطار القلعة الجرداء" وباعة "الروبافيكا" ومسّاحي الأحذية ورعب الشارع "المسركل المكتوف". لذا لم يتردد عديد النقاد في اعتبار المغامرة الشعرية السبعينية ثانية لحظات القرن، بعد اللحظة الرومانسية، من حيث الجرأة والحراك الناجم.

-عدول على مستوى جنس الكتابة واصطلاحاتها حيث وَضعت دوالّ الجهاز القائم موضع المراجعة ونُودِي بالتخلي عنها واعتماد بدائل من صلب الكتابة الجديدة، فرفِض مصطلح القصيدة ومصطلح الأدب بل ومصطلح الشعر دون أن يقع الاستقرار على اصطلاح بديل، فقد استُعمل حيناً مصطلح "إنتاج" ثم حيناً آخر "خلق" ثم "كتابة" وحيناً "نص" وكان أحد مبررات هذا الاستبدال إن لم يكن أهمها القول بزوال الحدود والفواصل بين أجناس الأدب والفن وتحقيق جنس عابر لها جميعاً عبر كتابة جامعة أو فن شامل.

ويذكر الطاهر الهمامي في عمله التوثيقي المذكور إلى جانب "غير العمودي والحر" نزعات أخرى عرفتها الساحة أبرزها "القصيدة المضادة"11- لصاحبها محمد مصمولي وطائفة من الأشعار لم تحمل شعاراً رغم خروجها على هيئة الموزون كان يتعاطاها صالح القرمادي (ت1982)12- ومحمود التونسي وسمير العيادي، وهؤلاء لم يُعنَوا بالدعاية النظرية المصاحبة ولم تثر نصوصهم ردود فعل بالحجم الذي أثارته نصوص "غير العمودي والحر".

ويحصي لشعراء الطليعة، على اختلاف نزعاتهم، متناً بـ 5 و 200 نص، ويسمّي، عدا الذين عرّضنا لأسمائهم، أحمد الحباشة وأحمد القديدي وتوفيق الزيدي وحمادي التهامي الكار ومحمد أحمد القابسي ومحمد رضا الكافي ونور الدين عزيزة وعبد اللطيف كادة وعبد الهادي البليش ووحيد الخضراوي ومختار اللغماني (ت 1976) وسوف عبيد.

أما منصف المزغني الذي شد إليه الأنظار في موفى السبعينات بمطولته "عيَّاش" وطريقة إلقائه "المظفرية" (مظفر النواب كان وقتها أفقاً شعرياً) فقد نشأ في أعقاب "الطليعة" ولم يرِثْ منها عدولها الوزني بل ورث وطوّر بقية مستويات العدول في مختلف مجاميعه.

وورث الصغير أولاد أحمد روحها الهازلة واحتفالها بالتفاصيل ونموذجها المتمرد.

وورثت شاعرات الربع الأخير من القرن عدولها عن الوزن وعن مألوف التشكيل البصري (سميرة الكسراوي، آمال موسى، أميرة الرويفي.

المنحى الصوفي

تطور هذا المنحى في صيغته الحديثة غداة هُفُوت الضجة حول "الطليعة" عند أواسط السبعينات وشهد قفزته العربية والتونسية، إن لم نقل العالمية، غِبّ بدء مسلسل الانكسارات والانهيارات التي لحقت الفكرة التقدمية ومشروع التحرر، وانسداد الآفاق أمام المثقفين المصدومين وعموم الناس المحبطين.

فكان أن نشطت سوق الأرواح القديمة واستعاد التراث الصوفي بريقه، وكان اللوذ به إما انكفاء وانطواء أو استمداداً لطاقة مقاومة ومكابدة فردية، جسدها بعض المتصوفة ورُوتها مُدوَّنات سِيّرهم أو أشعارهم ومن ثمة داخل الرمزُ الصوفي والمعجم الصوفي والنص الصوفي والموضوع الصوفي الشعر التونسي وبدأ تيار التجريب ينحسر، وعيار الشعرية يتبدل، إن قليلاً أو كثيراً.. وامتدت شواهد المنحى إلى عناوين المجموعات (المرائي والمراقي لمحمد الخالدي، حلاّج البلاد لعلالة الحواشي...) وعدا من سمينا عُدَّ ضمن ممثليه أيضاً محمد الغزي ومنصف الوهايبي أو ما عرف بـ "جماعة القيروان".

أما فتحي النصري وإبراهيم النصراوي فقد ظلا يراوحان بين منحى التجريب ومنحى القصيدة الصوفية، الأول في "أصوات المنزل" (1994) و "قالت اليابسة" (1994) وسيرة الهباء" (1999) والثاني في "قطوف التيه" (1998).

هذه جملة المحطات التي كان لها من الشأن ما استوقفنا ونحن نتتبع مسيرة الشعر العربي في تونس خلال 100 سنة بدايتها جانفي 1900 ونهايتها ديسمبر 1999. وعدا الذين استقطبتهم المحطات وشكّلوا عمادها من قريب أو بعيد عرفت العقود العشرة الماضية عشرات الأسماء العازفة على انفراد وعلى مَبْعَدة من التشكلات المذكورة وتشكيلاتها أو المجتمعة حول سائس (شعراء العكاظيات) أو حول قِطاع (شعراء المناجم) أو حول منشر (دار الأخِلاء) أو حول تصور (الريح الإبداعية، المنحى الواقعي..) دون أن تكون لها حدود بيِّنة وأن تترك في الخارطة أثراً مميزاً، وقد يكون لها ذلك بعد حين، من يدري؟

■ كانت خل... الشعر الق... العمودي م... الشعر ال... التفعيلي.

إنّ وقوفنا عند المحطات لا يعني أنّ بين المحطة والأخرى لم يوجد شاعر، أو أن كل من جمعتهم المحطة شعراء، ونحن نشير بذلك إلى الأسماء الكثيرة التي سيُصفي أمرها الزمن بعدنا، أسماء سالم الشعباني ومحمد عمّار شعابنية ومحمد البقلوطي وعبد الجبّار العش وعبد الله مالك القاسمي ومحجوب العياري والمولدي فروج وآدم فتحي وجميلة الماجري ويوسف رزوقة والهادي الجزيري وحميدة الصولي ونور الدين بالطيّب وسامي نصر وعبد الفتاح بن حمودة وغيرهم.

❐

■ الهوامش

1-نستعين بالمعطيات التي جمعها محمد صالح الجابري في كتابه: الشعر التونسي المعاصر 1870- 1970، الشركة

التونسية للتوزيع، 1974.

2-نفسه، ص 79.

3-حمادي صمّود: الشعر العربي المعاصر في تونس، ضمن كتابه: من تجلّيات الخطاب الأدبي، دار قرطاج للنشر والتوزيع، 1999، ص 20.

4-الجابري، المرجع المذكور، ص 84.

5-صمّود، المرجع المذكور، ص 23.

6-الجابري، ص 250.

7-الطاهر الهمامي، جدل الفن والواقع، "أغاني الحياة" للشابي مثالاً، حوليات الجامعة التونسية، ع 35، 1994، ص 188، 189.

8-حركة الطليعة الأدبية في تونس 1968- 1972، نشر كلية الآداب منوبة ودار سَحَر، 1994.

9-الحِصَار، الدار التونسية للنشر، ط1، 1972، ص 11.

10-الطاهر الهمامي، كلمة بيانية خامسة في غير العمودي والحرّ، فيفري 1971 ص 62.

11-انظر مجموعته، رافض والعشق معي، الدار التونسية للنشر، 1972.

12- انظر مجموعته: اللحمة الحيّة، سيراس للنشر، ط1، 1970- ط2، 1982.

❑❑❑

واقعية الأدب الروائي

لدى تولستوي

د.ياسين الأيوبي

القارئ لرواية "آنا كارنينا"، تدهشه الأوصاف الخارجية المختلفة التي يعنى بها تولستوي، بصورة تجعل المشهد الموصوف حيِّزاً حيَّاً نابضاً بالحركة والحضور، من الحياة التي نحياها، وقلْ مثل ذلك في الأوصاف الداخلية، ورصد الأفكار والهواجس، والأحلام الحبيسة داخل جدران النفس، كأننا نعيشها بما يشبه التحسس الذاتي أو مايقرب.

وهو من أكثر مايوصف به الأدب الواقعي الذي بلغ أجمل أساليبه في "آنّا كارنينا" حيث لا شيء يطغى على الواقع، أو المتوقَّع الذي يفوق الواقع أحياناً، بنصوعه وحدَّته، وشدة انطباقه على مجريات الحياة الإنسانية التي يحياها الناس في مختلف العصور، وشتى الأماكن.

نمثِّل على ذلك بجزء من حوار ذاتي بين البطل الثالث في الرواية "ليفين"، وبين نفسه، وهو يتأمل البطل الثاني الكونت والضابط فرونسكي، يعرض فيه ليفين إلى مايتخذه الناس في نظرتهم إلى بعضهم البعض، فلا يرون من الرجل الخصم إلا السيئات، ومن الصديق إلاَّ الحسنات..

ويخالف ليفين الفريق الأول، في نظرته إلى الضابط الشاب، فلا يرى إلاَّ المزايا الجميلة والملامح المتناسقة: "كان فرونسكي أسمر، متوسط القامة، منسق الجسم، جميل المحيَّا، أنيس الطلعة، هادئ القسمات، واثقاً من نفسه إلى أقصى الحدود. كان كل شيء في وجهه وشخصه، بدءاً من شعره الأسود القصير وذقنه الحليقة منذ وقت قريب، إلى بزته الجديدة الرائعة التفصيل، بسيطاً وأنيقاً في آن واحد.".1-

ويتابع المؤلف وصفه لمشهد الحوار الجاري بين سيدة كونتسة هي نوردستون، والضابط فرونسكي، لنقع منه على جانب آخر من جوانب التصوير الداخلي اللافت، الضمير للضابط مخاطباً الأميرة كيتي:

"كان يتحدث مخاطباً كيتي تارة، وليفين تارة أخرى، منقِّلاً بينهما نظرته الهادئة المتوردة، كان يقول، على مايبدو، كل مايخطر بباله.

وحين لاحظ أن الكونتيسة نورد ستون تنوي أن تقول شيئاً توقف في وسط جملته وأصغى إليها

■تولســــتو...
يصـــف مـ...
ويحدث بل ويت...
فــي جنبات ال...
كأنمـا هـو ال...
يتحدث ويروي...

بانتباه"2-.

تولستوي، لا يصف مايرى ويحدث، بل مايتخيله في جنبات الذات، كأنما هو الذي يتحدث ويروي مايعتريه، وهو إن دلَّ على شيء، فعلى طول باعه في التجربة السرديَّة والحياتية الذاتية، فيكشف مالا يكشف ويصور ما لا يقع تحت دائرة الحواس، بل مايقع في دائرة الحواس والتوقع، وتلك درجة رفيعة من الصدق الواقعي، يرقى به الأدب الروائي، إلى مرتبة الإبداع والخلق الفني.

إن الوصف الخارجي الدقيق، لكثير من الأحداث والمشاهد والوقائع، يذهل القارئ، ويجعله في حيرة من أمر ما يقرأ ويتأمل، هل هو المؤلف، الذي تزوَّد بطاقات لا حدود لها من الملاحظة الدقيقة الشاملة، النافذة إلى ما وراء الملامح والقسمات... أم الأشياء تتحدث عن نفسها: مرئية، محسوسة، من كل الجهات، أو ذاتية تنفض عنها الأغشية التي توشيها وتحيط بها؟؟

اقرأ له الفصل العاشر من الجزء الأول من المجلد الأول، وقد خصصه لتناول وجبة طعام في مطعم داخل فندق انكلترا في موسكو، تقع على دقائق ولطائف من المحسوسات على اختلافها، ولا مثيل لها في واقعيتها وصدقها وعفويتها، وغرابتها في آن: (الضمير لمسؤولٍ في المطعم).

"وفي طرفة عين، مدَّ غطاءً نظيفاً على طاولة مستديرة، ومغطاة بغطاء آخر من قبل، وواقعةٍ تحت مصباح جداري من البرونز، وقرَّبَ من الطاولة كرسيين من المخمل، وظلَّ واقفاً قرب ستيفان أركادييفتش ينتظر الأوامر، وفوطته تحت ذراعه، ولائحة الطعام بيده"3-.

في أثناء الأكل والحديث، تظهر على السطح الأفكار والمشاعر التي تنتاب ليفين، وهو المزارع الريفي العريق، عندما يغرق وسط زحام المرافق السياحية المدنية الصاخبة، فلا يجد بداً من المقارنة والتذكر، على قدر كبير من الحنين لنمط العيش والأكل والعمل في الريف.

ترانا نبذل وسعنا لكي نجعل من أيدينا أداة صالحة للعمل: إنا نقصُّ أظافرنا ونشمِّر أكمامنا، بين الحين والآخر، أما هنا فالناس يتركون عن عمد، أظافرهم تطول ماشاء لها الطول، ويعلِّقون في أردانهم صحوناً صغيرة بدل الأزرار، لكي يتعذر عليهم فعل شيء بأيديهم"4-.

لنقرأ أيضاً مثالاً آخر على السرد الجزئي والوصف الحسي والنفسي المتناهي دقة وصدقاً وواقعية، في تبادل النظرات، والعناق، والملاطفة مابين كيتي ووالدها العجوز والضابط فرونسكي، والبطل ليفين (الجزء الأول . الفصل 16 . ص 121)*.

ومثله، مشهد محطة القطار قبيل وصول القطار إليها، من حركات متعاظمة على الرصيف، وجيئات الحمالين وروحاتهم، وحشود المستقبلين المتوافدين بكثرة لاستقبال المسافرين، ..الخ مدة من أمور يمكن تخيلها في هذا المكان وتلك المناسبة (ج1 /ص131)*.

ومثله، ولكن بنسبةٍ أكبر، وإحاطة بنوازع النفس أشمل، مشهدٌ من الفصل السادس عشر، عن الجزء الثاني وفيه يبيع السيد أوبلونسكي (ستيفا أركادييفتش) غابته للتاجر ريا بينين، فنجد المؤلف يلقي بظلاله النفسية على دخائل بطليه المذكورين آنفاً، فيصورها وفقاً لما يطابق الواقع أو المثال، للنفوس: رديئة كانت أم كريمة.. ويعطي السمات التي تتمتع بها كل نفس، ويجعلنا نحسُّ بأمانة النقل والتصوير من غير تعديل أو تشويه... وموضوع المشهد حوار التاجر ريا بينين وأوبلونسكي ورصد نفسية التاجر الذي يسعى إلى تجنيس

فاصيل
ـسـدها
ـسـحنة
ر لهجته
فبله.

ثمن الغابة بكل الوسائل والحجج الواهنة المختلقة. ومن التفاصيل التي رصدها المؤلف لسحنة التاجر تغير لهجته عقب إعلان السيد ليفين عن قراره بشراء الغابة بثمن أعلى، إن لم يكن قد وقع عقد البيع بين التاجر والسيد أوبلونسكي، فبعد أن كان الرقم المطلوب دفعه، من قبل باهظاً، ومدعاة خسارة فادحة، "توارت الابتسامة بغتةً عن وجه ريابينين، وكسا وجهه تعبير وحشيُّ شرةٌ كالذي للطيور الكاسرة. وحلَّ أزرارَ معطفه على عجل، بأصابعه الناحلة، فكشف عن قميصه، وأزرار صدرته النحاسية، وسلسلة ساعته، وأخرج محفظة بالية. وقال وهو يرسم إشارة الصليب بسرعة ويمدُّ يده.

. عفواً، الغابة لي، خذ المال. الغابة لي" (المجلد الأول، الجزء الثاني، ص 327-328).

وتصل ملكة التصوير الواقعي، غاية الصدق والنفاذ إلى أبعد من الشمول والإحاطة.. إلى مايمكن تسميته الواقعية الباهرة، عندما يلتقط أوقل: يختلس مشهداً لا يعيره الناس أي التفاتة، ويرون فيه أمراً طبيعياً واعتيادياً في مستوى النوافل.. لكن تولستوي توقف عنده وقدَّم لنا من خلاله شهادة رفيعة المقدار، بعيدة الأثر لدى القارئ الدارس، عنيتُ: التثاؤب المفاجئ أثناء الكلام وتوقف الحوار بسببه، وذلك في معرض جواب السيد أوبلونسكي، لليفين معلِّلاً سبب إخفاق هذا الأخير باستمالة قلب كيتي، بعد أن نافسه عليها الضابط فرونسكي.

"لقد قلتُ لك آنذاك إنني لا أعلم حظَّ أيٍّ منكما أوفر، فلم لم تتقدم لخطبتها؟

لقد قلتُ لك، في ذلك الزمن أن...

وهنا تثاءب بفكيه دون أن يفتح فمه"(المجلد الأول... ص 333).

أية موهبة أدبية ومقدرة خارقة على النظر الثاقب وتسجيل حركات الوجه وتغضناته اللا إرادية، أوتيها تولستوي، لرصد هذا الجانب الإنساني العارض؟؟...

■***ثمة مواهب ومقدرة خارقة النظر الثا... وتسجيل ح... الوجه وت... اللا إرادية.***

من جزئيات المشاهد الواقعية التي يقتنصُها المؤلف من خلال الحياة وحركيتها الهاربة، لقاء غير متوقع بين البطلين داريا وليفين على مقربة من منزل الأولى وهي على متن عربتها، وحوار طبيعي حارٌّ ودعوة الخادمة لليفين كي يصعد العربة في طريقهم إلى منزلها قائلة.

" . اصعد معنا، سنرصُّ أنفسنا قليلاً..

. ولا أفضل أن أتابع الطريق مشياً".. ج57/2).

وبعد مضي العربة، ونزول أولاد داريا من العربة وركضهم إلى جانبه،

"طلبت ليلي [الطفلة الصغرى]، أيضاً أن تلحق بهم، فناولته إياها.

وأجلسها على كتفه وأخذ يركض.

قال وهو يبتسم بفرح للأم:

. لا تخافي يا داريا ألكسندروفنا، لن أدعها تسقط"، (ص58).

وفي الفصل الخامس والعشرين، من الجزء الثالث، يتوقف ليفين وهو في طريقه إلى صديق ريفي، عند فلاح غنيّ، فيصف لنا مدخل منزل هذا الفلاح، وامرأة تقوم بتنظيف الأرض، وكيف خافت من وجود كلبة ليفين بصحبته... ويدخل هذا الأخير إحدى غرف المنزل، ويتوقف داخلها، متأملاً جوانبها ومحتوياتها واصفاً

كل ملمح فيها: من المدفأة الهولندية، والحاجز النصفي، والطاولة والرسوم والمقاعد والخزانة... ويلفتنا إلى أشياء لا يعيرها الناظر أية نظرة، كقوله:

" .... ولم تكن المصاريع المغلقة تسمح بدخول الذباب"، وكان كل شيء نظيفاً جداً حتى إنَّ ليفين خشي أن توسخ "لاسكا"، التي ركضت على الطريق، وتخبطت في المستنقعات، أرض الغرفة؛ فأشار إليها بمكان في الزاوية.."(ج2/153).

ونمضي مع تولستوي في عيِّنات من السرد الواقعي المدهش، لنصل إلى نقل تهرُّجات الصوت وتقطعات الكلام في لحظات التأزم النفسي، بين البطلة الأولى، وزوجها السيد كارينين. وذلك في غمرة انفعاله من مصارحتها بصوابية مافعلت وهتكتْ...

". نعم، أنت لا تفكرين إلاَّ في نفسك! وآلام الرجل الذي كان زوجك لا تعنيك في شيء. لا فرق عندك إن تحطمت حياته، إن تأ... تألم من الموت والهوى"، (ج2/221).

وندهش لمشهد غريب.. ألا وهو مشهد العُثَّة التي يصادفها المرء بين كتبه وملابسه، ولا يأبه لها وذلك أثناء لقاء السيد كارينين بأحد المحامين الذي قصده لتسوية وضعه مع زوجته... فيعطي المؤلف كل عنايته الفنية والموضوعية لنقل هذه اللمحة الطارئة، المرة تلو المرة، تاركاً في نفس القارئ شعوراً مزدوج الانتماء بين الرضى التأملي والامتعاض الذوقي..

" ... ولم يكد يتجمد في هذا الوضع [الضمير للمحامي] حتى أخذت عثَّةٌ تحوِّم فوق المكتب، فهبَّ المحامي بسرعة لا تُتوقع منه، وباعد بين يديه، وقبض على العثة وعاد إلى وضعه".(الجزء الثاني/ ص 225).

ويتكرر منظر العث ثلاث مرات، في الوقت نفسه، والجلسة نفسها بين كارينين والمحامي، ليضفي السرد على القارئ، مزيداً من الوفاء لجوهر القص الواقعي، ومتطلباته من الصدق والنصوع لدرجة تفوقُ ما ترشح به الأشياء نفسها في مجالسنا وممارسة حياتنا اليومية.. لتصل في الموقع الحواري نفسه بين كارينين والمحامي، حالة من التنبه المثير، كأنما المقاطعة الكلامية، وتقاطع المشاهد العارضة في المشهد الرئيس، تبدو كما لوكان الروائي عدسة سينمائية لا تغادر صغيرة ولا كبيرة، إلاَّ رصدها، تحقيقاً لواقعية مايسرد ويروى، ويصور:

"وقال لأمين سره [أي المحامي]، الذي أطلَّ من الباب: "لينتظروا"..

ومع ذلك نهض، وذهب إليه وأسرَّ إليه ببعض كلماتٍ ثم عاد وجلس وتابع: [متحدثاً عن دوافع الكلام]،

ـ في الحالات التالية: سوءُ التركيب الجسدي، غياب أكثر من خمس سنوات. (وطوى إصبعه القصيرة المغطاة بالشعر)، وأخيراً الزنى (ولفظ هذه الكلمة برضا ظاهر). أما التفريعات فهي (وظلَّ يطوي أصابعه الضخمة مع أن الحالات وتفريعاتها لا يجوز بطبيعة الحال أن تصنَّف معاً): سوء التركيب الجسدي في الزوج أو الزوجة.(وبما أن جميع أصابعه كانت مطوية، فقد فتح يده وتابع): هذه لمحة نظرية)".(ج2/ ص 228).

لاشك في أن المشهد لم يعد شريحة حيَّة من وقائع مايجري بين المتحاورين.. بل تجاوز ذلك إلى استشفاف الخلجات التي يترجَّع ضمنها المشهد وتُروى تفاصيله التي تأبى حتى على نظر المُشاهد، كوصف تولستوي لأحد أغطية طاولات الغرف بالتجريح من أثر ضربات السكين(ج270/2).

أو رصف لقطة من لقطات تناول الطعام في أحد المنازل، بعفوية بالغة، وصدق نادر:

الفصـــل
العشـرين
ا مــدخل
ح والمرأة
بتنظيـف

"قالتْ كيتي، وهي تحاول عبثاً أن تغرز شوكتها في فطر أبى أن يعلق بالشوكة التي كانت تنزلق عنه، وتردُّ التخريمة التي كانت تسقط على يدها البيضاء" (ج250/2).

حتى المخاطبة، بضمير المفرد، بين الحبيبين، رصدها الكاتب وصورها..(ج291/2).

ومثلها صوتُ قطرات الشمع الذائب في أحد الأعراس، داخل الكنيسة: (والمشهد احتفال ليفين بزواجه من كيتي):

.... وانحنى أحدهم ليصلح ذيل ثوب العروس. وران على الكنيسة صوتٌ عظيم، حتى لقد كانت تسمع قطراتُ الشمع وهي تسقط"(ج3/ص32).

الوصف هنا لامس ضمير الأشياء فشفَّ واستدق ليختلس صوت مالا صوت له، ويحكي عن حركة لا شعورية، تنبث بها الشموع وهي تحترق صامتة مبتهلة..

ومن المشاهد الوصفية الجديرة بالتأمل، الفصل العشرون، من الجزء الخامس من المجلد الثالث والأخير من الرواية، وهو فصل الموت الذي استغرق عشر صفحات حافلة بتوجعات القلم وارتعاشات القلب مع كل خفقة تصدر عن نيقولا شقيق ليفين، وكل حركة تصدر عن الرجل المائت، ثم لا تلبث . أي الريشة التي تصور ذلك . أن تنتفض إزاء أية حركة توحي بمعاودة الحياة، وبإمكانية الانتصار على الموت:

"مدَّدَ ليفين أخاه على ظهره، وجلس قربه، وتأمل وجهه وهو يحبس نفسه لقد أغمض المحتضر عينيه، لكن عضلات جبينه كانت تتحرك من وقت إلى آخر، كما تتحرك لدى الإنسان الذي اشتغل ذهنه بالتفكير العميق.. وكان ليفين يفكر هو أيضاً، بالرغم منه، فيمايتمُّ، في هذه اللحظة، في المريض، لكنه كان يرى، برغم الجهد الذي بذله لمرافقته، ومن تعبير وجهه الهادئ والصارم، ومن حركة العضلات فوق حاجبيه، أن المحتضر قد انكشف له بوضوح يتزايد شيئاً فشيئاً، ماظلَّ غامضاً بالنسبة إلى ليفين"(ج106/3).

وهكذا، مابين مد وجزر، وانحباس وافترار، ولجلجة وتمتمات خافتة ممزوجة باليأس والأمل الهارب، حتى يلفظ نيقولا أنفاسه الأخيرة، مخلِّفاً سحباً من الأفكار والتأملات المعتمة حيال لغز الحياة الأكبر الذي هو الموت..هذا الذي نظر إليه تولستوي منذ نعومة أظفاره، نظرة المتوجس المرتعد من شبحه المخيم عليه، ناقوساً يؤذن بالفناء الذي التقى به الأول مرة يوم قادوه . وهو ابن سنتين . إلى قرب جثمان أمه.. "إنه العدم، أو ذلك الشيء الأسود الرابض خلف الحياة".5-.

وعندما يذكر الموت لدى تولستوي، تخطر صورته لدى دوستويفسكي الذي عاناه حقيقة صارخة عندما رُبط، ذات يوم، إلى عمود الإعدام، وقد عُصبت عيناه، ينتظر طلقات الرصاص التي ستضع حداً لحياته، والذي كان يتردَّى في كل أسبوع فريسة لاختلاجات صرعية"6-، بينما معاصره تولستوي "ينتابه الارتعاش لمجرد سماعه صدى الكلمة أو لمجرد اقتراب فكرة الموت منه.. إنه لا يجد اكتمال قيمة الحياة إلا في ازدهار أناه، في "نشوة الحياة"، على حد تعبيره"7-.

ولم يكن هناك من وسيلة لتجنب الغرق في هذا الرعب إلاَّ بإقامة معادلة الحياة حياله. الحياة وحدها تقف للموت بالمرصاد، وهو ما توصل إليه، في نهاية فصل الموت (لشقيق ليفين)، حينما أسدل الستار عن مشهداً أو خبر حمل زوجته كيتي...

■ *ندهش ل
غريب ألا هو
العثة التي ي
المرء بين
وملابسه.*

ويتصاعد المد الواقعي وتتنوع أساليبه، في وجوه الجمل الاستدراكية التي يقف من خلالها أمام الهيئات والأحوال المصاحبة لنمو حركية المشهد، ولاسيما في حلقات الحوار الذي يشكل العمود الفقري للعمل الروائي هو والإخبار. فهو . من خلال هذه الجمل . لا يفتأ يصف قسمات الوجه، وحركات العينين، وملامح الهيئة الخارجية. ونكاد نقول إنَّ كل مافي الرواية قائم على هذه الأوصاف، وخاصة ما يتعلق بالأمور الجانبية الهامشة.. عنيتُ مايدور علىهامش المشهد، وفي طياته، بحيث تبدو الجمل الاستدراكية الحالية أكثر أهمية من الجمل الرئيسية.. وما ذلك إلاَّ ليضفي على السرد حرارة الشمول والنصاعة ودقة التصوير... وإليك هذه العينات المقتطعة من الفصل الحادي والعشرين، من الجزء السادس، من المجلد الثالث والأخير، في جانب من جوانب الحوار مابين فرونسكي، وداريا الكسندروفنا:

" . إن لك تأثيراً عظيماً في آنا [المخاطب هو فرونسكي].

ألقت داريا الكسندروفنا نظرة مستفهمة، ووجلة على وجهه الصارم الذي تراقصت عليه ظلال الزيزفون، وانتظرت ماسيقوله: لكنه ظلَّ يمشي بقربها بصمت، وهو يضربُ الحصى بعصاه.

وسألها: وهو يلتفتُ إليها:

. إذا كنتِ جئتِ لترينا، أنت المرأة الوحيدة بين جميع أصدقاء آنا (لا أعد الأميرة بربارة)... أجابت داريا الكسندروفنا وهي تغلق مظلتها:

. نعم، لكن..

. .... قالت داريا الكسندروفنا، وقد أعجبت رغماً عنها، بالصدق والعزم اللذين ضمنهما كلامه..

. ... فقال بسرعة وهو يقطب بين حاجبيه بوجه متجهم:

المجتمع ! وكيف يمكنني أن أحتاج إلى المجتمع؟

. .. قالت ذلك، وهي تبتسم، وبالرغم منها، تساءلت وهي تقول ذلك..."(ج3/ 312-313).

على هذا النسق عقد تولستوي فصول روايته، وحاك خيوطها، وعناصرها جامعاً بإحكام وتداخل عضوي بين الواقع والفن، حتى بات من المتعذر الفصل بينهما أو الإجابة عن السؤال: أين الفن، وأين الواقع؟ "لقد كان تولستوي يعتبر ذاته من دعاة "الواقعية"، بكل معانيها التي أهمها تمثيل "الواقع"، المعاصر بأمانة، لكنه أيضاً كان يعتبر ذاته فناناً، لا مؤرخاً أو صحفياً".8-.

إنَّ صنيع تولستوي في هذا المزج المبدع بين الفن والواقع، لم يتحقق بفعل سحري، ولكنه حصيلة جهد داخلي دؤوب، ووليد معاناة عميقة الغور، واسعة المدى، لمختلف جوانب الحياة، وهو لا يترك أثراً لهذا الجهد، وتلك المعاناة كهيئة إحدى بطلات روايته كيتي، في حفلة راقصة أعدت نفسها لها إعداداً متقناً. فيه الكثير من الجهد والتفكير، أو كما يقول هو، ممعناً في إغناء المنحى الواقعي لأدبه الروائي:

"ومع أن زينتها، وتسريحة شعرها، وجميع استعدادات السهرة، قد كلَّفت كيتي كثيراً من الجهد والتفكير، إلا أنها دخلت الحفلة الراقصة في ثوب من التول المعقد، المركب على فستان ضيق وردي، وبكثير من اليسر والبساطة حتى لكأنَّ عقد الشريط، والتخريم، وجميع متممات الزينة، لم تتطلب منها دون وصيفاتها دقيقة من العناية، وكأنها ولدت في هذه التول، وفي تلك التخريمات ومع هذه التسريحة العالية التي تعلوها وردةٌ تحيطُ بها ورقتان"(ج1/ص 163).

منظر
مرات في
فسه
سها.

بلى، إن ما ألمحت إليه أعلاه بشأن امتزاج الفن بالواقع، امتزاجاً عضوياً لا سبيل إلى فصل الواحد عن الآخر، هو في جوهر واقعية الأدب لدى تولستوي، التي تنطلق من ملايين المشاهدات الدقيقة لجزئيات العالم الخارجي ومطاوي العالم الداخلي فلا تفوتها صغيرة أو كبيرة، من وقائع الحياة...

ويتساءل الدارس، هل هي الموهبة الوصفية وحدها، أم الصبر الطويل، والجهد الفكري المتواصل، وراء هذا النسيج الروائي المذهل؟؟

لا يسعنا اعتماد أ ي واحد من العاملين المذكورين، ولا أي عامل آخر وحده.. لأن الإبداع المجسَّد في أعمال كبيرة من طراز ما تقدم تولستوي، لا يصنعه هوى أو موهبة أو غنى فكري تجريبيّ. وإنما هو متعدد العناصر والإسهامات، تتداخل جميعها، كلٌّ في جانب أو ناحية، متآلفة منسجمة على غرار ما تفعل أوركسترا سمفونية في عمل موسيقي كبير . بإشراف قائد (مايسترو)، موسوعي الثقافة والممارسة والاطلاع الواسع.

"إن المرء ليتصور . وهو يقرأ تولستوي . أنه إنما يتطلع إلى العالم الواقعي من نافذة مفتوحة المصراعين تطل عليه من عل"9- . فنتوهم، في بعض اللحظات أن ماكتبه تولستوي ليس شيئاً أكثر من اسم مباشر للطبيعة والحياة، وأن الفن بهذا التفسير . شيء يسير للغاية، وأن الحقيقة الفنية أمر طبيعي تماماً، وأنه لا يلزم في سبيل ذلك . حسب تعبير تولستوي نفسه . أكثر من "موهبة سلبية، ألا وهي عدم الكذب". ذلك أن آثار تولستوي تنتصب أمام أعيننا، بوضوح عظيم، وبكل مافي المشاهد الطبيعية من طبيعي ساذج، تنتصب أمام أعيننا إذن، ثرية هدارة، أشبه بطبيعة جديدة، ولا تقل عن الطبيعة الأخرى صحة وصدقاً ونصيباً من الحقيقة".10-

ومن أراد تبيُّن هذه الطبيعة الجديدة التي تفوق الطبيعة الأولى نصاعة ووضوحاً وجمال معاناة، فليقرأ . على سبيل المثال . الفصل الخامس عشر من الجزء السابع من الرواية، الخاص بمخاض الولادة الأولى للبطلة العاطفية النبيلة كيتي، زوجة ليفين، يكتشف مدى التوغل الفني في سكب خفقات المخاض وصوغ أنات وآهات التضور، والتلهف لكلا البطلين: كيتي وليفين، قبيل واثناء وعقب الولادة.. إنه الفصل المقابل لمشهد الموت والاحتضار الذي توقفناعنده، في الصفحات السابقة، وقد وصفه وصاغه تولستوي بعناية فائقة، وهاهو الآن يقدم لنا سيِّد الرواية الواقعية، ومشهد الولادة المعذبة، ليؤكد، المرة تلو المرة، أصالة واقعيته الأدبية، سطوع حضوره الفني العالي في ماينقل ويسرد ويصور، وحيرة القارئ الدارس في نوعية ما أبدع كاتبنا وحقيقته..

"كان يصغي [الضمير لليفين]، ورأسه مستند إلى إطار الباب، إلى الصياح الآتي من الغرفة المجاورة، وهو صياح لا يشبه في شيء ما سمعه حتى الآن، وكان يعلم أن هذه الصرخات تنبعث عمَّن كانت قديماً كيتي، ولم يعد يفكر في الوليد، منذ زمن بعيد، كان يكره ذلك الوليد، بل إنه لم يكن يتمنى أن تحيا كيتي، فكل ماكان يتمنَّاه أن يرى النهاية لمثل هذه الآلام المبرحة(...)، وفجأة، ألقى ليفين نفسه وقد انتقل فوراً من ذلك العالم غير الواقعي، الرهيب المحفوف بالأسرار، الذي عاش فيه اثنين وعشرين ساعة، إلى عالم عاداته القديم، لكن هذا العالم أخذ يلتمع الآن بنور السعادة الباهر حتى إنه لم يستطع أن يحتمله. وانقطعت الحبال التي شُدَّت شدَّاً مفرطاً، فهزَّه النحيب ودموع الفرح، التي لم يتوقعها هزَّاً عنيفاً لم يستطع معه الكلام زمناً طويلاً". (الجزء الثالث / ص 454-455).

لو أردنا عقد مقارنة بين فصلي الموت والولادة:

■الوصـف لـ... يلامـس ضـ... الأشياء حيث... ويسـتدق ليخ... صوت مـالا ص... له.

الموت لشقيق ليفين، وولادة ابنه الأول لمعرفة مستوى الصدق الفني، وغنى الأدب الواقعي، طالعتنا نتيجة واحدة ومحصلة واحدة هي: أن الكاتب يغرف من بحر الحياة ويخط بريشة واحدة ويُريق سائلاً واحداً، هو: "استشفاف الأشياء والنفاذ إلى أسرارها وتصوير أدق الخلجات، والتمزقات الجسدية والنفسية.. ذاك أن كلا الاحتضار والولادة: معاناة وتصدع ومخاض.. كلاهما صراع لا حدود له ومصير محتوم مجهول مجبول بالدم والدموع والخلاص: الأول إلى الأبدية حيث الحساب والدينونة.. والثاني إلى الدنيا وفصول الفرح والعذاب المتعاقبة المتواصلة..

الفوارق الطفيفة مابين الفصلين، هي طول الأول (إحدى عشرة صفحة)، وقصر الثاني (أربع صفحات)، الأول صيغ ورسم بمداد أحمر قاتم.. والثاني بمداد أحمر فاقع، أو قل: فاتح..

الأول يتضمن اختلاجات طويلة بعيدة المدى ذات علاقة بالمناخ النفسي الذي تتلجلج فيه نفس تولستوي والثاني، مثله، لكنه منتهٍ إلى نافذة مضيئة نحو مسافة محسوبة ومقدرة من الحياة..

ومايؤكد شبه المطابقة بين المشهدين، إعلان نتيجة واحدة لنهاية المشهد أو الشوط. وهي "انتهى الأمر!".. لفظها، في المشهد الأول: الكاهن.. ولفظها في الثاني: كيتي الأم الواضعة المعذَّبة، انتهى الأمر هناك، إلى اللا نهاية.. وههنا إلى بداية النهاية..

ونخلص إلى حيث ابتدأنا في مطلع هذا الفصل، وهو عبقرية تولستوي في كل مايصف ويخبر ويصور، لا تكاد تقف عنده على عثرة فنية واحدة ولا يخالجنا أي شعور بالتكلف والتصنع، إنما نحن في هدير الحياة وجلبة الأيام تتوالى أمام أعيننا، وتنتصب في أسماعنا، فيختال البصر والسمع ويضمنا موكب احتفالي متناغم القسمات موصول الخطوات.

❒

■ الهوامش:

1 . رواية "آنا كارنينا"، لتولستوي، ترجمة صيَّاح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق 1984، جزء أول، ص 115.

2 . نفسه، ص 117.

3 . آنا كارنينا ، ج1/ ص84.

4 . نفسه، ص 88.

** "الجزء"... هنا يعني الكتاب، أو المجلد، وليس الجزء الداخلي في الرواية التي تشتمل على ثمانية أجزاء، جمعت في ثلاثة كتب، أو أجزاء، وهكذا في جميع هوامش هذا الكتاب...*

5 . "تولستوي"، بقلم ستيفان زفايج، ترجمة فؤاد أيوب، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق/ لا تاريخ، ص 43.

6 . مصدر نفسه/ ص 45.

7 . المصدر السابق/ ص 45.

8 . تولستوي: مقدمة نقدية، ص 261.

9 . "تولستوي"، بقلم ستيفان زفايج، ص 53.

10 . مصدر نفسه/ ص 53.

❒❒❒

واحة الشعر

□□

الرؤيا
والطين والزاوية

شعر: مظهر الحجّي

للروح زاويةٌ تظلّل طينيَ الممسوسَ تفتح صدرها للمستريبِ
تحنو على العشاق ترفعهم صعوداً في مدارجها
إلى فَلَكٍ عجيبِ.
للروح زاوية تفيض من الحبيب على الحبيبِ.
والحزن مملكة بزاويتي تفيض على شعابي
تترصَّد الوقت المدوّن للمسرّات الطفيفة
في بداءات الكتاب.
للحزن مملكة، وللفرح المخاتِل ومضةٌ،
آناً تضيقُ،
وترحبُ الأمداءُ فيها حين نَلهج بالشرابِ.
أو آن أُسحر فوق راحلتي، وتأخذني الدروب إلى فجاجٍ
لم يطأها الإنس في أزلٍ،
وحين تبيح لي حقّ الدخول إلى مفاتنها،
يناديني صحابي:
اِشربْ فقد نعس الشرابُ.
اِشربْ.
وأشربُ ثم أشرب ثم أشرب،
ثم ينتفض السؤال على شفاه الكأس منتظراً جوابي.
للحسن دالية تفيض بوارف خَضِلٍ،
يضوء بريّها طيني الخضيلُ.
والحزن دالية بزاويتي ينوء بحملها شبحي،
فتضمرني، وتوقظني الفصول.
من كل خابية رشفتُ،
وزادتِ الخمر الجليلةُ من تباريحي،
وأنكرني إهابي.
إني خلعتُك، فانخلعْ منّي ودعْ عنك التَّصابي.
اشربْ.
لقد يبس السؤال ومات في صمت الجوابِ.
اِشربْ.
لقد تاه الجواب وغاب في لجج الخوابي.

يا أيها المنذور للكينونة الكبرى ضلوعاً من غبارِ.
أفصحْ قليلاً عن ظنونك.
يسترحْ فيك المجونُ أو الجنونُ،
وتهدأ النيران في شغب الشجارِ.
وجّهت وجهي للذي فطر القصيدة في دمي أرقاً،
وزيّن في المنافي وجه من أهوى،
وكوّن لعبةَ الشوق الرجيم،
ولوثةَ الحناءِ،
أفراحَ التواشج بين قافلة وماء.
وجهت وجهي للذي فطر القلوب على اللقاءِ،
وجهت وجهي للذين تناهبوا قلبي،
وغابوا في التصاون والتمنّعِ،
ثم أتلفني رجائي.
لم يَفردوا للوجد أشرعةً ولم يصلوا الدعاء إلى الدعاءِ.
لم يركبوا في العشق متن السيفِ،
لم يستقبلوا لَفْحَ الهواجر في المفازات التي تهري الوجوهْ.
لم يطعموا خوف الطريق وأعين الرقباء،
والسهرَ المبرِّحَ والتخفّي في البكاءِ.
ما كابدوا قلق الفؤاد معلّقاً بمخالب الشوق اللجوج إلى منازلها
ولا ذاقوا فنائي.
إني تلفتُ وأضنتِ الفلوات راحلتي
وأغواني المثولُ.
والدربُ مُنقطع، وهذا الليل يغشانا، وقد حار الدليلُ.
قد كان يستهدي النجوم، ولا نجوم، فما يقول؟
هذي الدروب مشبّهات،
يختفي علم، ليظهر بعده أثر ذليلُ.
والليل عسعس وهو يغشانا حثيثاً
والمنايا ترصد الخطوَ المعثّر
والطريقُ بنا يطول.
في كل منحدر تربّص مارد أو شبَّ غولُ.
وأنا المعلّقُ فوق راحلتي جُذاذاتٍ
تقول ولا تقول.
أُفردت في جب الغوايات التي أكلتْ قلوب الإخوة الأعداءِ
فانفلتوا، وعافوني قعيدا.
دنفاً تقلّبني المواجعُ فوق نار الشك أو برد الرجاءِ.
لا يسمعون أنينيَ الموصولَ في كبدي
ولا يسمو ندائي.
يا أهل هذا الركب مُدّوا حبلكم
إني أخوكم، بل غريب، بل قتيلُ.
هذي المنازل تُشبه الدارَ التي في خاطري
هذي المنازل تشبه (العاصي) فميلوا.
يا حسرتا..
ما للحبيب وراء وحشته نَفورٌ
لا ينول ولا يُنيلُ..؟!

يا حسرتا.. .
ما للحبيب يصعّد النظراتِ في شبحي
ويعرض مسترِيباً..؟!
هذا أنا، يا أيها العشق الذي شردتني زمناً
وخافتني السبيلُ.
وحشٌ يهيم مع الوحوش
وقد تغشّاه الذهولُ.
هذا أنا
فانظرْ بعين محبّك الطفل الذي.. ..
رضع الهوى في المهد فالتاثتْ عقولُ.
نبتت على الجسد المشعّث لوعةُ الأيامِ
وَشْما لا يحولُ
وأنا أنا
ذهبت بماء الوجه أوهامي
وعافتني المنافي
أبدو
لتضمرني سبيلٌ،
ثم تلفظني إلى درب جديد أو مخافهْ.
من أستيضفُ؟
وقد جفتني هذه الأرض الصغيرةُ، ملني
السفر العَجولُ؟!
من أستضيفُ؟
وقد سئمتُ، وملَّني جسدي الشقيُّ،
وهذه النُّزلُ الحقيرةُ والمنابر والصحافهْ.
ملَّتنِيَ الأشجارُ والأسحارُ والوحش
الصديقُ،
وملَّتِ الطرقاتُ وَقْعي، صوتَ أقدامي
الشحيحَ،
فغادرتُ زمني، وأدمَنْتُ العِيافهْ.!!
وَلِعٌ بزجر الطير،
هذا سانح يمضي، وأتبعه،
فيظهر بارح عَجِلٌ،
وتختلط الإشاراتُ الشقيّةُ والسعيدةُ،
ثم تنعاني الجريدهْ:
"فقدت منابرنا صديقاً،..
مُبتلىً بالعشق والشعر المؤرّق فانطوى مزِقاً
وقد أغواه حلم مستحيلُ."
يا حامل المفتاح... رفقاً
إنّ زاوية التهجُّدِ لا تبوح بوجدها
والطينُ أعمى.
شَغِبٌ، وقد ضاقت به الحاناتُ،
ضاق بخمرة لا تمنح النُّدماءَ بهجَتها،
وضاق بهذه الأكوان تشويه على أرق
التشكُّكِ،
تُحكم الأقفالَ بابا ثم بابا ثم بابا،
ثم تخطفه إلى أبدِ السماوات العليّةِ ريشةً
خرقاءَ،
تفترعُ المجرّاتِ البعيدةَ والقريبةَ،
ثم تخلعه وحيداً مفرداً في الزاويهْ.
يا سيدَ الألواح رفقاً
إن زاوية التوحّد لا تبوح بسرّها،
أو لا تُبيح لي الغيابَ
ولا تُبيح لك الحضورَ
وإنه ليل مُعمَّى

حيناً معاً
نتناول الطين المخمَّر ثم نعجنه وننفخ فيه
ما شئنا
وحيناً لا أراكْ.
حينا تَضُوء عطورُ قدسك، روحُ من أهوى،
وحينا
لا أرى ظلّي النحيلَ بحانة الوجد المسمَّى.
قُلْ إنها التَّرقّيا
لعلّ الصبَّ يبرأ أو يفيقُ.!!

ها قد رُقيتُ
وهل يعود مع الرُّقي رجلٌ غريقُ.؟!
قُلْ إنه أبدٌ من التّهيام مجنونٌ
وهذا القلب أعمى..
قُلْ، سمِّني ما شئتَ،
قد سُمِّيتُ من أزلٍ
وهذا العشق سَجَّاني على الأعتابِ
موشوماً مُدَمَّى..!!

□□□

شعر: كمال جمال بك

رؤيا

والشعرِ..
والمشاعرِ المجنونةْ
إنَّ الجديد تحت هذي الشمس دائماً
وأنتم الذين لا ترونهْ
والشعرِ...
والشاعرِ.. والقصيدةِ الملعونةْ
ماضلَّت الرؤيا..
وما ضلَّ الشقيُّ أو غوى
إذ قال في مُحْكمِ أسفار الهوى
: لا شيء قبض الريح تملكونهْ..
***

دار الممر

.. وكان يحاولُ عمراً مديداً لكم
حين كنتم تعبُّون من طيبَّاتِ الحياةِ
وتستمطرونَ اللذاذاتِ..
من كلِّ فجٍّ ومَرْجِ
وتستغرقون النساءَ
وتستكثرونَ عليه الهواءَ
إذا مرَّ منتشياً في القصيدِ
ألا أيُّها المشفقون على الشعرِ..
لا تقربوا الشاعر الحرَّ
ألا وأنتم سكارى
دعوهُ بعزلتهِ..
ليفكَّ الحروفَ ويربطَها بعناقٍ حميمٍ
دعوهُ ليرتقَ ثوبَ الأغاني
بخيطِ الودادِ ويغسلَها بنعيمِ الجحيمِ
هو الشعرُ..
إمَّا يكون جحيماً مقيماً
وإما يكون كَنُوداً رجيماً
فلا تقربوهُ وأنتم حيارى.
وظلَّوا كما ضلَّ من قبلكم بائسونَ..
وناموا هنيئين.. مبتهجين بعيشٍ رغيدٍ..

إسراء القصيدة

سأحلُم أنِّي حلمتُ
بما يشبه الحلَم
في لغةٍ كالمرايا محطَّمةٍ..
لغة مشتهاةٍ..

لها خافقٌ من ندى
وجناحان من ياسمينْ
سأحلم أنّي حُمِلْتُ
على طائرٍ من حنينْ.
إلى بدءِ أرضِ الأساطيرِ..
أرضِ النبيِّين والمرسلينْ.
سأحلمُ أنّي ولدتُ
وماعشتُ أو متُّ..
أو هرهرتْ ورقاتي السنينْ
سأحلمُ... أحلمُ..
لكنَّ بلبلَ قلبي غفا
حين أيقظني من سُباتِ القصيدةِ
طائرُ بَيْنْ.

دار المقر

تماديتَ..
إنَّ المنايا على ريشةٍ
لا تحطُّ، ولا تلحق الريحَ..
والروحُ في إثْرِها
لاتروحُ، ولا تستريحُ.
تماديتَ..
يا مخلباً في أقاصي المدى..
نلتَ من جمرةِ القلبِ
لمَّا تجاوزتَ حدَّ الغناءِ
ولمَّا انحنى الشجرُ
تماديتَ..
لا لم يعدْ بيننا مطرُ
لم تعد ذكرياتٌ تبلِّلُها مقلتا عاشقينِ
طليقينِ فرَّا من العَتْمِ..
أغواهما القمرُ
تماديتَ..
ما أكذبَ الشعرَ حين يفسِّر لغزَ الحياةِ،
وما أصدقَ الفجرَ،
حين يبوحُ بأسرارِ موتاهُ ديكٌ جريحُ

□□□

فوق العاصفة

شعر: حسن فتح الباب

[إلى دمشق والجنوب اللبناني الصامدين]

يارفيقي
هذه العاصفة السوداء مرت هاهنا
تَصْفِقِ الأبواب من دار لدار
وتهز الشرفات
تسرق الأحلام من أطفالنا
تئد الأقمار في أعينهم
وتُواريها بأحشاء الظلام
وتغني للخراب.
إنها الآن تدوّي
تتلوى بالفحيح.
ترتدي أجنحة الشيطان رقطاءَ الخريف،
بين قصف وعزيف،
خلفها يختال كي يغتال أزهار الربيعْ
افعوانٌ يتخفى في رداء للمسيحْ،
يتغذى بالنجيعْ
بين أشلاء طريح وجريح،
وهما صنوان: قرصان وذئب،
يارفيقي.. لا مفر
لا ينل روحَكَ أفّاق مغامر
ولْنقاتل
هذه الأرض لنا
هذه الأرض علينا
إن تخاذلنا ونمنا
عن أنين لورود قُطفت
واحتضار لهلال
واستغاثات لأم
هذه الأرض علينا
إن تخاذلنا ونمنا
عن نداء لشهيد
يارفيقي
دقت الساعة حبلى بالنذر
هذه العاصفة السوداء تجتاح الحدود
وهي تعوي في الفضاء.
تقتفي آثارنا.. أرواحَنا المنطلقة
في السماوات العُلا
والقلوب المشرقة

بشموس الحب والثورة والحلم الأغر

تقتفيها علَّها تطفئ أنوار اليقين
وأكاليل الإخاء
وعبير الياسمين
علَّها تُسقط راياتِ الضحى،
وحمامات الحمى،
ودعاء الأمهات،
وزغاريد البنات.
عَلَّها تزهق روح الشهداء
يارفيقي .. لا تخف
لا يجِفْ قلبُك لا.. لا ترتجفْ
هذه العاصفة السوداء ليست قَدرك.
ربما تقدر أن تذرو خطا
شارداتٍ في الرمال الراجفه
أترى هذي الأفاعي الزاحفة
والقبور العاصفه
أتراها تستطيع
أن تهز الجبل العالي الأشما؟
أن تُبيدَ الهرما؟

ربما تقدر أن تحني الجسد
أتراها تهزم الروح العليّ
والرفيق المستميت
لفداء الشعب.. لا شُلَّت يداه؟
يارفيقي.. لا تخف.. لا ترتجف
إن أنت أشباح أنصاف الرجال
والبغايا والثعالب
تركب الريح وتقفو أثرك
كل ما تقوى عليه أن تحدق
بالعيون الجوف والقلب الخواء
علَّها أن تصدع الروح الأمين
وهو يعلو سامقاً فوق الجبل
فلتكن أنت شهاباً صاعقاً
يزرعُ الموت لأعداء الحياة
يارفيقي
هذه العاصفة السوداء ليست قدرك
أنت فوق العاصفة
ولك الثورة والحب لك النصر المبين..

. مصر .

□□□

قاضي البصرة..

شعر: د.شاكر مطلق.

قاضي البصرةِ
يجلسُ في الديوانِ
على جُبَّتهِ السَّوداءِ
يُداعب، في قلقٍ مُرتبكاً
لحيَتَهُ البيضاءَ
يُتمتمُ مهموماً، أسماءَ الباري
يلعَنُ، في السرِّ، الأنثى والشيطانْ..

ماذا يفعل بالولدِ
الواقفِ في الحضرةِ
مضطرباً عُريانْ؟
لا يعرفُ أحوالَ البصرهْ
لا يفهمُ أسرارَ التِّيجانْ
أمسَكهُ جندُ السلطانِ
بجرمٍ مشهودٍ
لأيغفَرْ
آنَ رأَوْهُ يمدُّ
من العينين الغائرتينِ
شعاعاً وردياً
يُطلق من شفتيهِ الصَّامتتينِ
نداءً شبقيّاً
نحو أميرةِ "بغدادَ".
وقد جاءت في هودجها الذَّهبيِّ
إلى حاراتٍ ضيِّقةٍ منسيَّهْ
لم يعبُرْها من قبلُ
سوى العسَسِ اللَّيليِّ
وأسرابِ الجُرذانْ...

قالوا، في صوتٍ مهموسٍ:
جاءتْ تستقرئُ طالعَها
عندَ عجوزِ الحيِّ العرَّافهْ
كي تسألَ عن فحلِ الأحلامْ
عن اسمِ حبيبٍ موعودٍ
للنهدِ العالي مرصودٍ
سيجيءِ إليها يوماً
يعدو فوقَ زُرافهْ
الرأسِ كثورٍ بريٍّ
أدناهُ شبيهٌ بالإنسانْ..

قال الفرسانُ:

هذا ماسَطَّرَهُ الكُهَّانُ
عن الأجدادِ
وظلَّتْ تحكيهِ الجدَّةُ للأحفادِ
وترويه النِّسوانْ
تتناقلُه، عند الحجِّ، الرُّكبانُ
إلى كلِّ مكانْ..
والرَّكبُ الذهبيُّ
يَخُبُّ،وئيداً، بين الحاراتِ المَنسيَّةِ
يَسألُ شيخاً أعمى
عن بيت العرَّافهْ
ويُناخُ الرَّكبُ، أمام البيت الطِّينيِّ
لتنزلَ صاحبةُ العفَّةِ
من هودجِها
كي تعبرَ من بابٍ خشبيٍّ ضيِّقْ
فترى ظلاً شاحبْ
يُقعي ، في خدَرٍ، خلفَ الجُدرانْ
لفتىً مهموم "غلبانْ".
رَسَمَ العمرُ عليه
قليلاً من شَعرٍ
أو صدَاٍ في الشفتينِ
وغيماً من أحزانٍ في العينينِ
ونظْراتٍ من لَهَبِ الجانْ..

ويقوم الظِّلُ إليها
مبهوراً مذعوراً
يرمي، في دَهَشٍ، نظراتٍ حارقةً
في عينيها السوداوينْ
كشظايا الجمر إذا لامَسه الماءُ
وتُطلقُ من قُمقُمِها، الأنواءُ
ويرتعشُ البانْ..

فرآه الجندُ
وجُرَّ بعيداً عنها
أُشبعَ ضرباً تخاطفه السجانْ
واقتيدَ إلى القاضي مَغلولاً
يحكي ماكانْ..

قال القاضي
. العارفُ بالآثامِ الكبرى .
في قلقٍ:
. ماذا تبغي من نَظْراتٍ
تغلي شوقاً يا مجنونْ؟
حتى رائحةُ الرَّيْحانْ
مَحظورٌ أن تَدْنو منها
كيفَ العينانْ.؟
هودجُها العالي قِبلَتُنا
وبَنانُ الكفِّ لنا الميزانْ
لا إنسٌ يقربُ هودجَها
حتَّى لو كانَ من الأعيانْ
من دونِ طقوسٍ أوَّلُها
أنْ يفهمَ آياتِ القرآنْ
ويُجلَّ الأرضَ كما الرحمنْ..

أطرقَ صاحبُنا، في صمتٍ، وتنهَّدْ

عيناه الفارغتان بقايا "فرقَدْ".
مكسورٍ فوق الشطآنْ
والصوتُ كموجٍ يتمدَّدْ...
قال "الغَلبانْ":
. ياسيِّدَنا القاضي..
إنَّ عذابَ الجوعِ مخيفٌ
والحلْم لطيفٌ
إذْ تشهدُ في العينين فضاءً
ورغيفاً من شَهْدٍ أسودْ
إذْ تشتَّمّ الأَبعَدْ
يدنو برذاذ البحرِ من القَفرِ العاتي
إذْ يَشتمُّ الفرحَ الآتي
طفلُ الحُمَّى
وَيرى شمسَ اللهِ تَشعُّ على "بغداد".
فتتَقَشَعُ الأحزانْ
وهوى "بغداد" سيبقى
وشْماً في القلبِ على الأزمانْ
لكنَّ "الكَرْخَ" نأى عنَّا
والإرثُ الأمويُّ تبدَّلْ
ونُواسيُّ الخمرِ ترحَّلْ
وتعجَّلْ
منْ وقعِ التُّخمةِ
من زحمةِ ما ألقى
من أشعارِ القارِ
على خدِّ السلطانْ
وغَدا من كثرةِ ما أُعطي
شيخَ الأعوانْ..

قلنا: دجَّالٌ يأكل دجَّالاً
و"الكرْخُ" سيلبَسُ أسمالاً
فخرابُ البصرةِ في الأذهانْ
لكنَّ الشدةَ لن تبقى
سيظلُّ لنا مجدُّ الأوطانْ
قد كنا أغفلنا العُريانْ
ونسينا تنِّينَ الجانْ..

يا سيدَنا..
للخَلْقِ نواميسٌ تُرعى
للموتِ طقوسٌ كلَّ أوانْ
أمَّا أن نُذبَحَ في صمتٍ
من غيرِ صلاةٍ
دونَ أذانْ
هذا لم يخطُرْ في بالٍ
أبداً
لمْ يَدخلْ في الحِسْبانْ
نقَتاتُ الرملَ ولا ندري
إنْ كان شفاءً للأبدانْ
أمْ قدراً
فصَّله أحفادُ الشيطانْ
إرضاءً للوحش الآتي
من خلفِ البحرِ مع الغيلانْ
يلتهمُ الروحَ ولا يُبقي
إلاَّ أشباحاً من قارٍ
تحيا في جُحْرٍ كالفئرانْ
الفوضى صارتْ مذهَبنا

وقطيعاً صرنا دون أمانْ:

الراعي يأكل نعجتَهُ
يَعقِر عفَّتها منذ زمانْ
والنعجةُ قدْ صارتْ ظلاً
تاهتْ، من جَزَعٍ، في الوِديانْ
صلَّتْ لآلهٍ من غضبٍ
كي يوري ناراً في الكُثبانْ
داهَمها الذِّئبُ فما ارتاعتْ
فالموتُ خلاصٌ آنَ نعيشْ
في قفرٍ تحرسُهُ الذُّؤبانْ
وكرامُ القومِ يؤرِّقُهمْ
رِجْسٌ في الأنثى لا الغلمانْ
يدْعونَ "اللاَّةَ"، إذا اغتسلوا
و"العُزَّى" تغفو في الأحضانْ
يدعونَ لعاصفةٍ تحمي
ملَكوتاً أطَّرَه الطُّغيانْ
يُلقون أميرةَ عزتِهمْ
للغازي في زمنِ الخِصيانْ...

. يا سيدَنا..
يا مولانا...
ما ذَنْبي
قلْ لي ما ذَنْبِي
إنْ مرَّ الرَّكْبُ على دربي

وأناخوا الهَودجَ في قلبي
ودعاني الظَّبيُ إلى البُستانْ
فنسيتُ وأغراني الشيطانْ؟!
صدَّقني يا قاضي البصرهْ.
إني شاهدتُ من العينينْ
شَهْداً ينسابُ إلى كَفِّي
نَجْماً يتجلَّى في روحي
والتَمرُ اليانعُ في النهدينْ
يتساقطُ بُرءاً لجروحي
فسهوتُ قليلاً عن حالي
وشطحتُ بعيداً في حُلمي
ونسيتُ الحضرةَ والسُّلطانْ
ومعاني آياتِ الغفرانْ...
. يا سَيِّدَنا..
ماذا نفعلُ من دونِ الحلْمِ
وقد جفَّتْ في الروحِ عروقُ الكَرْمِ
وتوارتْ عنَّا "إنانا"
وزمانُ الحُلْمِ الأوَّلِ فاتْ؟
فاحكمْ ماشئت على جسدي
بالنِّطْعِ أو النّار العُظمى
فالرُّوحُ أسيرةُ "بغدادٍ"
وأميرةُ "بغدادَ" الحُبلى
ستظلُّ تبشِّر بالطُّوفانْ...
***

□□□

نخيل الجراح

شعر: ناجي حسين

أُحاولُ يا بَلَدَ الذاهبين إلى الشَمْسِ
كَسْرَ المرارة فوق شفاهك
والوجَنَتيْن.
فللحُزْنِ فيكَ وميضُ البروقِ
لأنّكَ مُذ غادرَتْكَ الأماسي الجَميلَةُ
لا تعرفَ الغادرينَ بعينيكَ
والمُرجَفينْ...
أما زلْتَ تُنكِرُني يا شَقيَّ الشُّفَاةِ
وَتُنكرُ جُرحي وكُلَّ السُجُونِ التي جُبْتُها
عَبْرَ تلك السنينْ!
ضفافُكَ يا بَلَدِيْ.. ذكرياتي وكُلُّ
حنينيْ وكُلُّ عُيُونِيْ
شواطِيكَ مملكَتْي أيُّها المُتلَفِّعُ بالنارِ
والأُرجُوانِ وعطْرِ الجُفُونِ.
طويلاً أُحاولُ أنْ أستبينَ خُطَاكَ،
على الجَمْرِ غاصَتْ عُيونيَ في ناظرَيك
وشّبَّ اللظى في سَوادِ
العَزَاءِ...
أُهذا أنا..؟ أمْ دَمٌ يتنزى على شَفَةِ
الذاكرينَ...؟
أَهذا مَواتُ المواعيدِ فوقَ رؤاكَ وشَهْقة
تلكَ التي لا تَراك؟
أنا مِن تُرابَكَ عشْتُ التُرابَ ومن كربلائك
عَشْتُ الجراحَ.. ولنْ أستريحَ وفي رئتيك
(حُسَينٌ) يقاتلُ في كربلاء.
وَرِثْتُ انتحَاركَ مُذ وزعتكَ
سيوفُ التكالب
بين الغُزاةْ
وَرِثْتُ شقاءَكَ حين يبيعكَ حكْمٌ كذوبٌ،
ومُؤتَمرٌ هّمُّهُ أنْ يراكَ بأرصفْة
التيهِ تبكي الحياةْ...
لماذا يَبيعُكَ هذا الشَتَاتُ من المغرضينَ
وأنْتَ الذّيْ علَمتَكَ التجاريبُ
والخيلُ والمُقبلاتُ من الريحْ أن
لا تَهُونْ
لماذا نَخُون..؟
وماذا سيحصُلُ لو كشفَتْنا الدُرُوبُ وساقَ خطانا
زمانٌ خؤُونْ؟
أعيذكَ من ذنْبنا وذنوب الذين يبيعون وجهكَ
في كلِ يومٍ

ويستغفرُونكَ في كلِ يومٍ
وأَنتَ تراهُم.. وتَشْهَدُ قتْلَكَ:
أَشهدُ ذَبْحي وقَتْلَي مثْلَكْ
أَعنّي إذَنْ... إنَّ وَجْهي الطَعين يقبّل
وجَهْكَ.
ويُسْرِجُ للشَمْسِ قنديلَهُ المتأرجَح
بين النبي الشَهيدِ وَبينَكَ!
أَعنّي فَروُحي تَموتُ وتَحيا وتنزف
أجبكِ!.

صلاة التراب

أُحبُّكْ..
أُحبُ النُهودَ التي لقَّنتني
دُروُسَ الهوى..
أُحبُ تراتيلَ صوتكِ حين يَصُوغُ
من الهَمْس عطرَ الكلامِ
ودَندنَة النَهْر للأغنية..
هَو اللَيلُ يُقفلُ نافذَةَ النَجْمِ
يَزْرَعُ في وجنَتكِ سنابل
عِشْقي.. ويغفو.
تعالي إليَّ.. فمعنى الغَرَامِ
صلاةُ الشفاه على ومضْةِ
البَرق... مَنْ ذا يضيءُ
التُرابْ..
ويطفئ ما قد تبقى على حُكْمٍ مزَّقتهُ
البحارُ وألقَتْهُ في وَهَج "الأضْوِيهْ".
أُحبُّكِ...
حين تُصلي الشُموعُ على وَهْجِ
النار والياسمينْ..
أُحُبُّكِ.. يا مَنْ تماهَتْ على شفتيَّ
ابتهالَ دمٍ من ضميرِ الخُلودِ..
ويُرقص في أزلِ
الرَعشْتَينْ..."
هُو الطير... وحي الصلاةِ
زمانُ الندى في مكان العُيونْ
أنشربُ نَخْبَ الصلاةِ بمحرابنا
أَمْ نعيشُ أندلاقَ الشفاهِ،
على ومضْةِ النهدِ تحت اليدينْ،؟!
تعالي أرْقُصيْ على رصيف هَوايْ.
فقدْ ملّتِ الريحُ وجهي الحزينَ
وأسلمني الدَربُ للعابرين.. ..
أُحُبُّكِ...
لا تُغفلي النايَ.. عَزْفَ الشَواطئِ؟
دَنْدَنَةَ النَهْرِ جَنْبَ النخيلْ.. ..
أهذا زَمانُ اللقاء الذي مَزّقَتْهُ
المَنَافيْ..؟
أهذا زمانُ الرَحيلَ الذيْ مَزَقَتْهُ
سفارُ الرَحيلْ..؟
فلا تَرحْلي يا أعزَّ كتاب أعيشُ به
حُلميَ المستَحيلْ...
أَعيديْ لوجهيَ فضاءَ العراقْ،
وشَمْسَ الرَغيفِ وظلَ الأَصيلْ..!!.
أنا.. مُذ تركَتُ العراقَ
الجَميْل...
ووَجْهي يعُانقُ قلْبي.
يُعانقُ قلبي القتيل.. ..

□□□

قصيدتان

شعر: مسرَّة شاكر

(1)

-لِمَ يا ربيع؟! -

لم يا ربيع أتيتني بعد الأوان؟!
شَحّ الغدير وغاض فيض العنفوان.
تأتي تزينكَ الورود
تأتي تحفُّ بكَ العنادل
وتلوح كالرؤيا كنبعٍ مُغدقِ
تحلو ابتسامتك الودود
يحلو بعينيك الحنان
ويشفُّ وجهك يا ربيع مشاعراً
تحكي ويَبقى الصامتُ
بك قد جنيتُ الخصبَ إبداعاً وحبا.
حزَمُ البنفسج خلتها منثورةً
فوق الأرائك والمطارف.
أشتمّ كالخدرِ اللذيذ أريجَ عطرٍ
ينساح من ركن لركن.
نعماك يا وجه الربيع سخيّة.
وهوى الربيعِ بعطرهِ مجبولُ.
يا من رأى فيضَ الحياةِ يموجُ أفراحاً وسعدا
يا من رأى فجراً يذوب على الجبينِ يسيلُ وردا
قلبي كما الطيرُ المحلّقُ لا يكفُ عن الرفيف.
وأَخِفُ من فرحٍ كما قفزُ الغزالِ يخفُّ لمسا
وسَمَوتُ تحملني البراءةُ عدتُ طفلهْ
ومرحت في حضنِ الربيع أضمُّه دفئاً وفيئا.

(2)

عهد الصبا لن يرجعا

تمضي الدقائق والثواني

وتغيب في جوف الزمانِ
والعمر يجري ليس يوقفه دعاء أو صلاه
بل ليس يرجعه اُبتهال أو دموع
أخشى إذا فات الأوانْ
في القلب أشواق عنيدة
تنعي عليَّ تنصُّلي
وتهيب بي أن أطفرا
والدهر كالمنشار يفري
يستنزف الأعتى من الأبدانِ
فيكلّ عن مسعاه أعندُ طامحٍ
ويضلُّ عن رؤياه أيقظ نابه،
يستلهم الذكرى لعهد بائدِ.
فيه الرهافة والصبا.
والحبّ والفكر الجميل.
مرحٌ شغوفٌ بالحياة،
في دهشة الطفل الصغير
عهد المثاليات والقصد النّبيل
عهد الصباح لن يرجعا
في الحكم يكمن في معين الذكريات.

□□□

نصوص

رفعت عطفة

تساؤلات

1

لماذا كلّما فتحتُ نافذةً أغلقوا باباً

وكلّما أطلقتُ كلمةً أطلقوا رصاصة؟

2

لماذا كلّما مددتُ يدي:

"سلاماً قولاً من ربّ رحيم"

انهالوا عليها بالفؤوس؟

3

لماذا كلّما زرعتُ وردةً

لا يرون فيها غير الشوك

وكلّما زرعت ياسميناً

أغاظهم بياضه؟

4

لماذا إذا غرّد عصفور تذكّروا بنادقهم

وإذا صادوه اعتبروا أنفسهم منتصرين؟

حبيبة1

لو لم تأتِ اليومَ لذهبتُ إليها

ولو ذهبتُ لأغلقتُ قلبي عليها

حبيبة 2

حين التقيتها كان الصباح أفقَ ضوء

وحين غابت أسدل الليل ستائره على الكون

حبيبة 3

حين انحنت فوقي

تضوّع الكون ياسميناً،

وحين ابتعدت

لاحقها عطره وقلبي.

حبيبة 4

لماذا كلّما رأيتها تذكّرت البحر

وكلّما رأيتُ البحرَ تذكّرتُها؟

حبيبة5

ما دمتُ أنعمُ بصوتها صباحاً

ولهاثها مساء

سأبقى أقول: ما زال العالم بخير.

حبيبة 6

إذا دعتني الحاجة لغيرها

سأسرق من الغيب الحاجة إليها

حبيبة 7

لو لم تكن أو لو كانت أخرى
فهل كنتُ أنا؟

حبيبة 8

قد يورق العشب لغيرها،
لكن هل سيورق قلبي لغيرها؟

حبيبة 9

ما دمتُ أشربُ قهوةَ الصباح معها كلّ يوم،
سأبقى أقول للعالم صباح الخير أيّها العالم.

حبيبة 10

إذا كان الزمن يسرقُ منّا الذاكرةَ والوقتَ والقوّةَ
فلماذا لا نسرقُ منه المحبّة؟

حبيبة 11

إذا كانت تحبُّني وتحبُّ أولاد العالم كلهم
فلماذا لا يتعلّم منها الآخرون محبَّةَ الناس؟

تساؤلات أخرى

إذا كان العالم فسيحاً ورحباً
فلماذا يحولونه إلى سجن صغير؟
إذا كنت أنت من اختار السجن،
فلماذا تريد أن تسجن معك الآخرين؟

بائع

لماذا كلّما بدأ تاجر تجارة
خفّض الأسعار،
وكانت حساباته دقيقة
وحين يزداد ماله وربحه الحلال
تطلّع إلى الربح الحرام.؟

وحش

حين رأيته يداعبها اعتقدتُ أنّ الحبّ انصبَّ كله فيه
وحين رأيته يضربها بعد حين اعتقدتُ أن الله صبّ كلّ الكراهية فيه.

الضرب

لماذا نضرب الآخرين
إذا كنّا لا نحبّ أن يضربنا أحد؟

□□□

باقةُ أنثى..

لوجهِ المسافة

شعر: أوس أسعد

وأُعرّي الطريق من خطواته..
بيدقاً..
بيدقاً
أُنقّلُ نبضي بين المسافة والدّندنه..
فغداً..
سيُقرضنا الوقتُ قنديله..
يا لحزن البلاد التي تحتويه
كم سنتلو عليها صلاة الجياد،
القصيدَ المُعلّق بين الشّفاه..
ترنيمة الأمل الباردة،
فهلاَّ نضحْتِ عن القاع ذاك الحُباب
وجئت بمن سوفَ يُهدي السُقوط إلى
مجده..
عن أيّ جمرٍ سيكشفُ هذا اليباس..
وتلك الجميرة ما فارقتني..
تلفُّ الضياء بأمشاجِها،..
خصلةً.. خصلةً
وتطهو الحضور بماء النّعاس..

دعيني أُبعثر أمواج عمري على شاطئيك الجسورين
نجمةً.. نجمةً..
ستغفرُ لي تلك الجديلة
ما خنتُ غفوتها..
ولا اختلّ نبضها في جبيني..
قصيّاً كسنبلةٍ ما انحنتُ تحت
عصفٍ
إلاّ لتعلو..
كضحكة ماءٍ..
ترتّلُ للبدءِ أُهزوجةً من مسيلِ
الحياة..
أَخَمرُكِ من أجّجَ الغيَم بين شِغافي..
أيا الأُحجيات..
أمْ أنا محض سكران، غاصَ بأمواه إبطيك
حدَّ الغرق
تقولين..
إنّي فُتنتُ.. وعينيك والهَمْهَماتُ الصديقةُ

يهتفن لي بالدّليل:
ستهطلُ كل النّوارس..
لو راودتْ مقلتاها..
السّبيل
إذنْ..
"هي الرّيحُ تسرقُ جوربَ السّهل عن حبالِ
المسافةِ"
وتمضي. ملوّثةً بالهبوبِ الجليل..
هو الحلمُ يهوي بأقدامِنا هُوّةَ المستحيل..
وطقسُكِ الحيران يشدو، أيهمِي على بَيِّنٍ
من
هراء..
أم تلك إشراقة سَتُخْني على
جثّةِ المسأله
.. تعالي..
سأتلو عليكِ حديثَ البَهار..
تعويذَةَ الدّفءِ..
تيكَ العذوبة، ماءَها..
فشدّي إلى كاحليك..
البحار
وأغصان تلك البلاد التي آزرتكِ..
اغرسي..
ريحانَ نهديك في تربتي..
ودعي..
الهرجَ يهفو إلى غيِّهِ..
أنا الماء..
سأحزمُ تلكَ البداءَة من أُسّها..
لخطوكِ تُسرجُ تلكَ المسافات
بينَ الهُنا والهُناك..
مدمّسةً بالحفاوةِ حيناً وبالعطرِ حيناً..
لهمسكِ تشكو المغاليقُ مفاتيحَها..
وتكسر للنّدى زجاج الصباح،
قواريرَ بهجته والضّياء.
ألا.. فانحنِ فوقَ نعشِي..
فدتكِ القصيدةُ..
قصيدتُكِ والوردُ مافتّحَ أعطافه..
فارجميني فُواحاً..
أيا غصّة الحلقِ..
في دُنى الأسئلة..

□□□

ثنائيّة العُيُون

د.أحمد عُلَبي

(1)

المياه الزرقاء

عيني اليمنى بدأ يضعف نظرها. ما الخبر؟ وقد شعرت بالإزعاج وأنا منهمك ومستمتع بقراءة ثلاثيّة حنّا مينة عن الصين: حَدَث في بيتاخو، عروس الموجة السوداء، المغامرة الأخيرة (دار الآداب، بيروت 95-1997)، بحيث أنهيت الألف صفحة خلال أسبوع أو يزيد قليلاً، ولكني شرعت أقرّب الصفحات من عيني، وكأني أمسحها بنظري مسحاً، كمن دهمه الحَوَل! وهرولت إلى الطبيب بعد فراغي من رواية حنّا مينة البديعة، فأخبرني أن المياه الزرقاء قد طفحت في العين اليمنى، وأنها شارعة في التسلل إلى اليسرى. وحتى الآن لم أهتدِ إلى طبيبِ عيون يوضح لي هذه التسمية الشاعرية: المياه الزرقاء، وذلك لأن الأمر ليس فيه مياه زرقاء ولا زُرْقة. إنها عدسة العين تبدأ بالتَّلَف، فتغدو بُنيّة شيئاً فشيئاً، ممايحول بين المصاب بها ورؤية الأشياء بوضوح.

وإذا كنا نحن من أصحاب الشاعرية، فلا يقلّ الأجانب عنا رهافة في التسمية، فيقولون عمّا أصابني: كاتاركت، أي الشلاّل. وطبعاً ليس هناك شلاّل ولا شُلَيْشيل.

وقد كنتُ حريصاً على تبرئة حنّا مينة مما ألمّ بي، فالرجل فاضل ومناضل عتيق، وهو روائي يستحق كل تكريم، ويقف في الصف الأمامي بين الروائيين العرب الأفذاذ. يعيب عليه بعض النقّاد كلاسيكيته، وأنا أؤثرها على بعض التجارب المفذلكة. فأنت تطلب الرواية للمتعة الروحية والانجذاب، كما هو دأبك في كل عمل فنّي ناجحٍ؛ أما الفذلكة، والغوص المفتعل على الأشكال، والسعي إلى الإبهار، فهي أساليب تضعك غالباً في حيرة وضياع، وتذهب بالمتعة الروحية التي ترنو إليها. ليست الكلاسيكية تهمة، وأنا بالطبع مع كل جديد في الفن والحياة.

وإلا فعلامَ صنّفت بأني أياسر دائماً ولا أيامن أبداً؟ . ولكني مع كل جديد، شريطة أن لا يفتقر هذا الجديد إلى الجذور، ولا ينقطع عن الأصالة الأدبية. فالتجديد في الأدب ليس على شاكلة التجديد في بعض مناحي الحياة الاجتماعية. مالي أضيّع بُوصلة مقالتي؟ المهم أن الطبيب أبلغني أن حنّا مينة ليس موضع تهمة، لأن ما أصاب عدسة عيني يعود إلى تركيبي الفيزيولوجي، وقد يكون حنّا مينة سرّع من عملية سباحتي في المياه الزرقاء، ولكني، على أيّ حال، واصل إليها، عاجلاً أم آجلاً، وغرفة العمليات بانتظاري متى أصمم على ولوجها.

وهكذا وجدتني في الردهة قبل الولوج إلى غرفة العمليات، وهناك داعبتْ الممرضة عيوني . والعرب يستعملون، أحياناً، الجمع بدل المثنّى، للمبالغة والتعظيم، ثم إنَّ "اللغة ليست عقلاً"، كما يقول صديقنا الغالي أحمد حاطوم . وذلك بقطرات يبدو أنها تُرخي الأعصاب، قبل مباشرة العملية، ثم أدخلوني غرفة العمليات. ومع أن البنج موضعي فلست أذكر سوى أن طبيبي، وهو يجمع إلى مهارته المهنية، جسماً ممشوقاً يمتلئ بالصحّة والرجولة؛ وتشيع في وجهه وسامة لافتة؛ ويتوسّل في كلامه لهجة لبنانية، جبليّة بعض الشيء، وهي محببة إلى نفسي، وتبعث فيها الدفء؛ لست أذكر سوى أن طبيبي أطلّ عليّ من فوق رأسي، وأنا ممدد، وقال لمساعداته الممرضات: يلاّ يا صبايا.... وغبتُ عن الوعي، ثم أفقت دُفعة واحدة مع انتهاء العملية، وتلمّست عيني اليمنى، فإذا بضمادة بيضاء تغطيها.

وفي سالف الأيام كان أطبّاء العيون يتوسّلون النظّارات الطبية السميكة لمن كان مصاباً بالمياه الزرقاء، وذلك لأنهم لم يكونوا قد توصّلوا بعدُ إلى وسيلة يجعلون بها العدسة البديلة تنزل في العين وتظل ثابتة في موضعها. أما اليوم فالحال قد تبدّل كثيراً، وخصوصاً في ميدان طب العيون. قلت منذ هنيهة إني غبت عن الوعي إثر تبنيجي، وخلال هذا الغياب عمد الطبيب، كما علمت، بعدذلك، إلى رفع جفني وأحدث بمشرطه خطاً، ثم نزل منه إلى عيني اليمنى. وكنتُ في وسوسة خفيفة، ربما كانت مضحكة، من أن يخطئ الطبيب الطريق، فيدلف إلى اليسرى سهواً، كما يحدث لطبيب الأسنان الغشيم، فيقلع الضرس السليم، ويعفّ عن التالف الموجع. وخالجني شعور كهذا الذي خالجني عندما جاءني ابني البكر، فقد خفت أن يسلّموني عند الخروج، في قسم العناية بالمواليد، ولداً آخر غير ابني، كما يحدث في مرات نادرة ولكنها واقعة. على أن الممرضة طمأنتني، عهد ذاك، أن ابني هو الصبي الوحيد في الغرفة، وباقي المواليد بنات من الدرجة الثانية! على أني مازلت حتى اليوم مقهوراً، لأني رُزقت بصبيين رائعين، ولكن فاتني ضوء ولا أجمل في بيتي، وهو طيف البنت، ابنتي.

وأنا أنزّه طبيبي عن الخطأ المتقدم الذكر حول معالجة العين اليسرى عوض اليمنى، فقد أعجبت بالدكتور جورج مذ عرفته، وبعث في صدري ثقة واطمئناناً، ولهذا أقدمت على إجراء العملية من غيرهواجس كبيرة تصيب عادة المقبل على أيّ عملية جراحية؛ وإن كانت هذه الهواجس إلى تراجع ملحوظ، هذه الأيام، لأن الطب تقدّم تقدماً مدهشاً، وما يعد به من آفاق تكاد تكون أحياناً باعثة على الذهول. قلت إن الطبيب نزل طيَّ عيني اليمنى، وهناك فتّت العدسة التي كنت أشكو منها، لأنها، بتلفها التدريجي، كانت تجعل الرؤية عندي ضبابيّة بعض الشيء، ثم عمد الطبيب إلى عملية شرق وسحب للعدسة المفتّتة. واستعان أخيراً بعدسة جديدة اصطناعية، كانوا قد هيّأوا لي، بواسطة الكمبيوتر، قياساتها الملائمة لعيني، فأنزل الطبيب هذه العدسة بإحكام في عيني، كماتضع شيئاً في حرز حريز. ثم خاط الجرح الذي أحدثه تحت الجفن. وقامت بمهمة أخذ قياسات العدسة الدكتورة سيلفي، وهي خرّيجة فرنسا، ولا أدري لماذا استبشرت خيراً بأسلوبها في العمل، وبهدوئها الجميل؛ وأنتوي، عندما يحين دور العملية في العين اليسرى، بعد أشهر قليلة، أن ألجأ إليها بالتحديد، فبعض الناس في هذه الدنيا يهبطون على روحك برداً وسلاماً.

ولم أنم في المستشفى، إذ لم أجد داعياً لذلك، وآثرت بيتي الهادئ، ففي اليوم الأول جئت إلى المستشفى على الريق، وذلك للقيام بالفحوص، وأخذ صورة للصدر، وتهيئة قياسات العدسة، ثم أخيراً مقابلة طبيبة عند الظهر تفحص الملف الذي يحتوي خلاصة ماسبق من إجراءات. وفي اليوم التالي قصدتُ المستشفى لإجراء العملية، وعندما خرجت، ظهراً، زوّدوني ببطاقة تحوي معلومات حول العدسة التي أصبحت جزءاً صميماً من كياني. وعند ذلك علمتُ أن العدسة التي أنزلوها في عيني اليمنى هي إنكليزية الصنع. وانشرح صدري لذلك، فإن صديقاً كان قد أجرى عملية مماثلة تناقشتُ معه حول العدسة قُبيل العملية، فعلمت أن هذه العدسة لها بورصة أسعار، حسب مصدرها، وأن هذه العدسات صارت رائجة في العالم، وأن بعضها، من صناعة الشرق، الأقصى، يُباع بنصف سعر الإنكليزية، وربما ليس له جودتها. كنت خائفاً من هذه الناحية، ولكني ترددت في مفاتحة طبيبي بالأمر، فعندما تثق بإنسان تخجل من مفاتحته بأشياء تعتقد أنها محسومة لديه أو ينبغي أن تكون كذلك.

وهكذا صارت عيني اليمنى إنكليزية، وفاتحتُ فتاةَ لَعُوباً، وهي تمازحني، بأن تنتبه لهذه الناحية، فأجابتني بخبثها ودلعها أنها تؤثر رجلاً بعيني إنكليزيتين! فأجبتها أن عليها أن تنتظر بعض الأشهر فقط لتحقق رغبتها. وقديماً كانوا يكنون عن الجاسوس بأنه عين، فكيف إذا كانت عيناً إنكليزية؟ إن الجاسوسية كانت، في سالف الأيام، بصريّة بنوع خاص، وكانو

يصوّرون الجاسوس وهو يضع النظّارات السوداء، ويعتمر بقبّعة أوروبية لها رفرف منثن بعض الشيء فوق نظّاراته. أما في زمننا فقد صارت الجاسوسية تعوّل بخاصة على العلم والتكنولوجيا والدراسات في أرقى صورها.

ويزيد من بروز عينيّ أني لم أعد أستعمل النظّارات الطبية التي كانت ذات درجات عالية، فلقد قال لي الطبيب: ارمِ بها، فلم تعد محتاجاً إليها. ورميتُ بها حسب الطلب، لأن عيني اليمنى أصبحت بفضل العدسة الجديدة، مفتوحة على البعيد؛ أما العين اليسرى فهي التي أعوّل عليها الآن للكتابة، فمقالتي هذه يسروية.

(2)

النظّارات الشمسيّة

بعد أن أجريتُ عملية جراحية في عيني اليمنى، لاستئصال المياه الزرقاء، نصحني الطبيب باتّقاء أشعة الشمس بنظّارات، وخصوصاً أني استغنيت، عقب العملية، عن النظّارات الطبية التي رافقتني لسنوات طويلة. وتذكرت أنني أمتلك بين "كراكيبي" القديمة نظّارات شمسيّة ذات قيمة ورُواء. وبحثت في أدراجي فوقعت على هذه النظارات: إطار معدني فضيّ لامع وجميل؛ وهناك وصلة معدنيّة على شاكلة جسر جامع بين الحدقتين؛ وموديل الإطار عريض بعض الشيء وجذّاب؛ أما الزجاجتان البلستيكيّتان ففي لون بنّي خفيف تماماً، بحيث إن الناظر منهما ينسى أنهما فوق عينيه، لأنهما لا تعوقان البصر ولا تشعرانه بحاجب مانع.

وخرجت، ذات يوم صيفيّ، من المنزل، وانتبهتُ، بفعل الحرارة، أني نسيت أن أضع النظارات الشمسية فوق عينيّ. وهكذا صعدت إلى الطابق الثالث حيث أقطن، وولجت البيت، ولكني لم أعثر على النظرات فوق "الشيفونياره" حيث أتركها عادة، فقلت في نفسي: ينبغي أن أكون قد وضعتها، بداعي العجلة على كرسيّ في الداخل، أو فوق المكتب، أو ربما على طاولة المطبخ، أو في غرفة الطعام، وذلك لأني غالباً ما أعود إلى البيت محمَّلاً بالحاجيّات، فأنزع نظارتي أحياناً عند الدخول إلى البيت، وأرمي بها هنا وهناك، قبل أن أنقلها بعد ذلك إلى غرفة نومي. وذهب تفتيشي أدراج الرياح، فلا نظارات في أيّ مكان! وهنا أعدت مسلسل يومي السابق، وشرعت أستعيد في حافظتي، وعلى نحو متدرّج، الأمكنة العديدة التي ترددت عليها، ولم يخالجني أيّ شعور بأني سأضيّع هذه النظارات، فهي عزيزة عندي، وكل قديم ثمين يكتسب مع الزمن قيمة إضافية، ويغدو أثيراً لدى صاحبه.

أبو مصطفى:

وبمـا أنــي أهـوى قـراءة الكتـب البوليسـية التـي تتنـاول أمـور الجاسوسـية، وإن كانـت الفرصـة السانحة عندي، لإشباع هذا الهوى، قليلة، لهذا استشعرت، بشكل خفيّ، أني مقدِم على عمل استخباراتي! وقصدت أول مَن قصدت اللحّام أبا مصطفى، لأني عرّجت عليه صباح البارحة، وهو الذي ألحّ عليَّ في قراءة مقال صغير في الجريدة حول شجون الجامعة، جامعتي. ومن الطبيعي والمفترض أني نزعت من عينيّ النّظارات الشمسية ووضعتها قربي على الطاولة، ريثما قلّبت الجريدة وتفقّدت الرسمين اليوميين لفنّان الكاريكاتور السوري، النابغة: سعد حاجو، ثم ألقيت نظرة هنا ونظرة هناك مطالعاً العناوين، وأكببت بعدئذٍ على قراءة المقال الذي نصحني أبو مصطفى بمطالعته. وأبو مصطفى لحّام بالاسم، فهو في الحقيقة، إضافةً إلى مهارته كلّحام، مثّقف لافت، صاحب ذاكرة وقّادة، ومطالعات جمّة؛ قد أخرجه والده من المدرسة عنوة ليساعده في العمل، ولم تنفع مع الأب، الذي كان على جلافة ناطقة، الشّفاعة والوساطة؛ وهكذا ظل الابن طوال حياته، يتحرَّق شوقاً إلى العلم. وهذا الشوق الذي فاته، عكسه على ابنته الصغرى، كما يفعل الكثيرون من الآباء الذين يتمنَّون أن يدرك أبناؤهم ماحُرموا منه وقصَّروا عن دركه، ولكن ابنته آثرت الزواج على متابعة التعليم العالي، فأحدثت لدى أبيها صدمة نفسيّة بالغة. ومع ذكاء أبي مصطفى وألمعيّته، فإنه لم يكن على استعداد ليدرك أن مافيه من مواهب واستثارة وسرعة بديهة ليس من المحتّم أن تتوافر في ابنته وتعريجي على أبي مصطفى، ذي الطبع الفرح الصاخب، معناه أنني سأتزوّد منه ببعض النكات الطريفة، إذ يقول لي قبل تركه: خذ آخر نكتة، ثم يرويها مصحوبة بالحركات وبالمواقف التمثيلية البارعة. على أني لم أجد نظارتي عنده، ولقد قال لي إنها لو كانت منسيّة لرفعها على حدة ولا تصل بي من أجلها.

أبو شادي:

إذن لابد أني نسيتها عند الحلاّق أبي شادي، ذلك أني قصدته لأتخفف من شعري الذي بات رمادياً في معظمه، والذي تكاثف واستطال عند الأذنين، وفوق الرَّقبة حيث صار دوائر. ولكنّ أبا شادي استغرب سؤالي إياه عن النظارات، فهو أكدّ لي أني لم أكن أحمل نظارات فوق عينيّ عندما ولجت المحل، ولا أقول الصالون، لأن المكان صغير، ومع ذلك فهو يضمّ مهنتين: الحلاّق أبا شادي والمختار أبا عماد. وأبو شادي حلاّق، ولكنه أصلع؛ وهو من الجنوب، وقريته جِبْشيت، في قضاء النبطيّة، مشتل حيث يلاقي المشتغل بالأزهار والأشجار، أو الهاوي لهما، كل ما يخطر وما لا يخطر على باله من أصناف وأشكال. وقديماً كانت المشاتل قليلة جداً وشبه بدائية في جِبْشيت، ويعوّل أصحابها خصوصاً على بيع نصوب الزيتون؛ ثم تطورت هذه المهنة في العشرين سنة الأخيرة، بفعل عودة الكثير من

الجنوبيين إلى قراهم هرباً من قنابل الحرب الأهلية، فإذا بالمشاتل تنتشر بالعشرات، ويتقاطر إليها اللبنانيون من مختلف الأنحاء، وفيها يجد المرء شتول الأزهار على أنواعها ونُصوب الأشجار المثمرة وغير المثمرة.

من الصحيح أني لا أرى الحلاّق أبا شادي كثيراً، فأنا أتردد عليه بين فترات متباعدة لأني أرغب في الشعرالطويل، ربما لأن المرحوم والدي كان يأمر الحلاّق، وكان ذا عين واحدة، بأن يقصّر شعرنا حتى الأخير، فنكاد نكون، عندما نطلع من تحت يديه، خرّيجي حُبُوس. وكان الوالد يفعل ذلك تنشيطاً لرؤوسنا، وكان يؤثر أن يسمّي هذه الحلاقة، وهي أقرب إلى الجزّ، بالتعبير الأجنبي: بروس، وهي شبيهة بالحلاقة الدارجة هذه الأيام لدى الشباب، تقليداً ربما للمارين الأميركي. على أني أُسرّ بزيارة أبي شادي، فهو حلاّق، ولديه دائماً أخبار وأحاديث، يتحدث عن بعضها بشيء من الهمس، لكأني أول سامع لها، وأحد أصدقائي الأعزّاء يخبرني أن صديقته التي أعرفها تروي له أخباراً وأحاديث، لكنها لا تعنيه في شيء، ولا تحرّك عنده أدنى اهتمام، ثم ينبري لي قائلاً: كيف تتحمّل أنت سماع كل هذا الكلام منها؟ فأتضاحك وأجيبه: هي في الغالب أخبار وأحاديث عن أناس أعرفهم أو لي دراية بأحوالهم، ثم أليس ممتعاً ومطرباً ومسلّياً أن تسمع امرأة تروي وتستفيض، وتتهمك في الكلام، لتخبرك، وهي مستلذّة، بالأسرار والخلفيّات؟

أبو عصام:

وهكذا تركت أبا شادي، ولكني بِتُّ بين الشك واليقين حول النظارات: هل كنت البارحة أضعها فوق عينيّ، أم أني لم أستعملها، وبالتالي ينبغي البحث عنها في البيت؟ ومضيت إلى محل بائع اليانصيب، فأنا أتردد عليه، وصرت مواظباً على زيارته مرة كل أسبوع، وفي الأسبوع الذي أتخلّف عن ذلك يقول لي أبو عصام إنه افتقدني، وكاد يترك لي ورقة يانصيب على اسمي، وفهمت أن الأشغال قليلة، وأنه راغب مني أن أكون زبوناً دائماً لديه، ثم هو يانصيب، وكنا ندعوه قديماً سوبستيك، فلعلّ وعسى نغتني بواسطة الحظ، هذا الذي تدعوه النسوة، بختاً. وفي الأفلام المصرية تقول الممثلة لنظيرتها: يابختك! وبائع اليانصيب عنده مخزن كبير في شارع مار الياس، وهو يعلن هذه الأيام أنه برسم البيع، مع أنه يدير فيه ثلاث مِهَنٍ: الصرافة، اليانصيب، واللوتو، وبيع الأدوات المنزلية، من نوع الميلامين، فلديه صحون وجاطات وصوانٍ من أحجام شتّى، وأخبرني أبو عصام أن هذه الأدوات البلاستيكية يروج بيعها، بشكل خاص، خلال شهر رمضان، ولكن رمضان يأتي مرة في السنة، فماذا يفعل في الأحد عشر شهراً الباقية، والكساد يكاد يهدّ حيله؟ وعندما أجلس إلى

المقعد الوثير عنده يأتيني دائماً بقائمة مستطيلة زرقاء تحوي نتائج السحب الأخير؛ وربما أني صرت خبيراً بالمقارنة بين ورقة اليانصيب التي أمتلكها وقائمة النتائج، فإني ألقي نظرة عجلى أقول له في خاتمتها: مثل العاده، وقد يشنّص الحال معي في مرات نادرة (وكلمة "يشنّص" ينبغي أن تكون مشتّقة من الكلمة الفرنسية والإنكليزية، مع اختلاف في اللفظ بينهما، وهي شنص Chance، أي حظ)، فتردّ ورقة اليانصيب سعرها، وهو خمسة آلاف ليرة لبنانية. وعندما أطلّع على نتائج اليانصيب أخلع نظارتي، وأضعها جانباً على المقعد؛ ولكنّ أبا عصام أخبرني أني لم أكن أحمل نظارات كمألوف عادتي، أو أني لم أخلعها هذه المرة، ولو أني فعلت لكان رآها بعد مغادرتي وحفظها لي!

أبو طارق:

وجاء في بالي أني قصدت بائع الفواكه الذي يتميّز ببضاعته المختارة، فأذهب إليه طوعاً، برغم أنه ليس قريباً من منزلي، ولكنها الجودة تدعونا إليها فنلبيّ النداء؛ وأني، بعدئذٍ، ذهبت إلى مكتبة أبي طارق الذي يضع لي جانباً، كل شهر، بعض المجلات التي أحرص على قراءتها. فقد أنزلت ما أحمل من فواكه ابتعتها فوق الطاولة عند أبي طارق، ثم سحبت من جيبي المال لأنقده فلربما نزعتُ نظاراتي، والمكتبة صغيرة الحجم وضعيفة الإضاءة، وذلك لأميّز قطع المال التي في حوزتي. وأبو طارق كان خطّاطاً، اشتغل بمهنته هذه سنوات في الكويت، ثم ودّع الخط وافتتح مكتبة، ولديه زبائن مداومون يزوّدهم بما يحتاجون إليه من مجلات وجرائد.

وأتحسّر، لأيامنا هذه، كثيراً على الخطاطّين، ولي بينهم أصدقاءُ ومعارفُ. فإن التطور أزاحهم من الطريق، وبات الكمبيوتر يقوم بمهمّتهم خير قيام، وهو على استعداد لمنحك أيّ نوع تريد من الخطوط: كوفي، أندلسي، ديواني، ثُلث.... ضاعت الجرائد وأغلفة الكتب على الخطّاطين، وكانوا سابقاً يكتبون العناوين على الصفحة الأولى من الجريدة، وخصوصاً المانشيت الكبرى. وأعرف خطّاطاً أمضى السنوات الطويلة في إحدى الجرائد اللامعة في بيروت، ولم يكن له من مهمّة سوى السهر والمزمزة. لتأدية المانشيت الكبرى، وذلك بخط صافٍ جميل. أما العناوين الفرعية وخطوط الإعلانات فكان يقوم بها خطّاط آخرَ. لم يبقَ ربما للخطّاطين سوى كتابة بطاقات الزِّفاف التي يمتهن تهيئتها بعض المشتغلين المتخصصين، ويؤدّونها على نحو جذّاب ومكلف.

إن التقدم لا يبالي بضحاياه. ومع ذلك فنحن بحاجة ماسّة إلى تعليم أطفالنا الخط في المدارس، كما كان الحال جارياً في الزمن الماضي؛ ومازلت ذاكراً أستاذي في الخط، في

صف الشهادة الابتدائية، في البعثة العلمانية الفرنسية (اللاييك)، فقد كان خطّاطاً شهيراً، هو الشيخ نسيب مكارم، وكان يأتي إلينا في المدرسة الواقعة في محلة الناصرة عهد ذاك، والتي خلفتها في المكان نفسه مباني سوديكو سكوير حالياً. كان يأتي الشيخ نسيب بقيافته المميزة، بالقنباز والبالطو الأسود الطويل، وبعمامته البيضاء الناصعة كثلج صِنين. نحن في حاجة حقيقية إلى تعليم أطفالنا الخط، فلماذا لا نستعين بالخطّاطين، فنُفيد كثيراً ويُفيدون قليلاً. وأخيراً سألتُ، على استحياء، أبا طارق عن النظارات، وحكيت له حكايتها، فأجابني أنه لم يرَ شيئاً من ذلك.

أبو فادي:

وترامى إلى ذهني أني كنتُ، البارحة، على مقربة من صديقي أبي فادي، بائع السجّاد، فقصدته. وهو بائع سجّاد هاوٍ بعض الشيء، لأنه أمضى جُلّ حياته المهنية في أحد البنوك المرموقة، ثم حصل على تعويضٍ مُجْزٍ؛ ولأن له خبرة بالسجّاد وأنواعه فقد افتتح محلاً لبيع السجّاد العجمي. هذا السجّاد المنتشر في أنحاء إيران كافّةً، وكل ناحية في تلك البلاد تباهي بإنتاجها من السجّاد الذي يُنزلونه، عند الانتهاء من حبكه وحياكته باليد، فهو صناعة يدوية يعتاش منها الملايين، يُنزلونه مجرى الأنهار لغسله وتنظيفه وتطرية خيطان الصوف فيه، أو أنهم يبعثون به إلى المغاسل الكبرى.

وصديقي أبو فادي، كتلة مودّة وطيبة. جسمه كأنه الرُّمح الرُّديني، كما كان يقول أجدادنا العرب، وذلك نسبة إلى ردينة، امرأة باليمامة، كانت وزوجها يصنعان الرماح. أما لماذا استأثرت الزوجة بالنسبة وظلّ الزوج مغموراً، فأمر يدلّ على احترام العرب القدامى للمرأة؛ في حين أن بعض العرب المعاصرين يريدون أن يحرموا المرأة العربية حتى من أن تَنتخِب وتُنتخبِ، وأحد البلدان العربية صرح للمرأة أخيراً بأن تحمل بطاقة هوية باسمها، وكانت قبلاً مشمولة بهوية زوجها أو أبيها! ونعود إلى أبي فادي، فهو يمشي مرفوع الكتفين، إنه رياضي يمارس السباحة كل صباح باكر، ولم يعرف الطبيب في حياته، يمكن أن نقول عن صحته إنها تمام التمام. وكلمة "تمام" هي محطة كلامية في حديث أبي فادي، لا تفتأ تتساقط في مجرى كلامه، بحيث يمكن أن نُحصي حبّاتها خلال سبحة حديثة. وهذه المحطة الكلامية لدى أبي فادي لطيفة، لأنها تتبدّى كنوطة الختام في الموسيقى، وهو يقولها على نحو ممطوط متدرّج يكاد يكون مموسقاً. في حين أن زميلاً لي، يعمل في التعليم الثانوي، عنده محطة كلامية يقولها نبراً، وعلى نحو مخطوف وبشكل فيه استياء، وهي كلمة "فظاعة". وإذا لم يبادر إلى ترددها بسرعة، في المواقف التي تتطلب الفظاعة داعبه زملاؤه بها.

جئتُ على ذكر أبي فادي، لأني، عقب مروري على مكتبة أبي طارق، عرّجت عليه لوقوع مخزنه، الحاشد بالسجّاد العجمي، على مقربة من المكتبة، وجلسنا وتبادلنا الأحاديث؛ ولا أدري الآن كم هرهرت في كلامه محطة "تمام"، ولكن ما أدريه أني ربما نسيت نظاراتي الشمسية عنده، مركونة فوق سجّادة بختيار أو أردبيل أو كاشان. وعندما سألتُ أبا فادي عن الأمر، في دورتي الاستخباراتيّة بحثاً عن النظارات، انتظرت منه أن يجيبني حول سؤالي بكلمة تمام، بمعنى أنها موجودة عنده، قد عثر عليها، إثر مغادرتي مخزنه، وهي تعلو سجّادة قم أو تبريز أو مشهد.

ولكن طاش سهمي، ولم يحصل التمام المنتظر، لأن أبا فادي رفع حاجبيه وارتسم التعجب في عينيه الملونتين. وعلى هذا خرجتُ من مخزنه خالي الوفاض، لأتابع التذكر والبحث.

أبو مازن:

تبقّى لي، في مسيرتي وتنقّلي من مكان إلى آخر، مخزن أبي مازن، حيث أشتري الألبسة الداخلية، والشامبو للحمّام، وبيجامات الرياضة، وغيرها من اللوازم. وأبو مازن شخصية غاية في الطرافة، والزبائن عنده معظمهم من النساء الباحثات بدورهنّ عن الألبسة الداخلية ولكن المنمّقة والجوارب الملوّنة، والعطورات على أنواعها، وما أكثرها، والعبايات المطرّزة المستوردة من حلب الشهباء... وهو في حديثه معهنّ يجمّل كلامه بعبارات ظريفة مدروسة، و"قفشات" خفيفة معسولة، المهم أنه يحبّب إليهنّ الشراء، ويُبدي نحوهنّ كل كياسة، وأنا، في ترددي، الحين بعد الآخر، إلى محل أبي مازن، صرت عارفاً بهذه العبارات والمجاملات وحافظاً لها. وقد قصدته البارحة بعد الظهر، طلباً لبيجاما رياضة طويلة الأكمام، والبنطلون فيها طويل الساق أيضاً فقد ولّى الصيف، ودخلنا في الخريف، وهاقد صرنا في أواخر تشرين الأول، وأنا مازلت صامداً في الجبل، فلا أقلّ من أن أحتاط لبرد داهم. والمفاجأة أن الجو جميل جداً، لأيامنا هذه في شانيه حيث أصطاف: شمس ساطعة ضاحكة، وهواء جافّ لطيف، ولكن البلدة فرغت من المصطافين، فالهدوء شامل، والقمر متوّحد، والبيوت أنطفأ الأُنس فيها، كما رحلت أراكيلها (وأفضّل هذه الكلمة العاميّة على الفصيحة: نراجيلها)، وهذه الأراكيل بقرقرتها ورائحة تنباكها هي النشيد الشعبي اليومي لدى البيارتة المصطافين!

وفي مخزن أبي مازن جرّبتُ، وراء الستارة، غير بيجاما رياضة، منها ما صُنع في لبنان، ومنها ماجاء من تايلاند والشرق الأقصى، ومنها ما حاكته أيدي الطليان الماهرة الناعمة. ولكني لم أوّفق إلى قياس فضفاض يلائمني. وأريده فضفاضاً بعض الشيء. لأني لا أرغب أن أضع على جسمي لباساً يضايقني، فيغدو سجناً يعذّبني. وليس ههنا بيت القصيد، إنما

يبدو أنني، عندما أخذت في تجريب البيجامات، نزعت نظاراتي، كما تبيّن في مابعد، ووضعتها جانباً عن شِمالي، تحت السلّم المفضي إلى سقيفة المخزن، لأنه عن يميني كانت تتكدّس في السلال أنواع لا حصر لها من كيلوتات النساء، من حيث اللون والشكل والضيق والعرض والحجم، فتجنبّتها لئلا تضيع نظاراتي بينها! ثم عثر أبو مازن، بعد أيام، على نظاراتي مركونة فوق كرتونة تحت السلّم، فبعث بها إليّ. ولم أفاجأ بها، لأني كنتُ، طوال مدة غيابها عني، على شيء من الثقة الوطيدة الغامضة بأني عاثر عليها لا محالة. على أني، بعد وصولها إليَّ، قصدتُ محل نظارات، وطلبت منه سلسلة جلدية مناسبة، ترتبط بساعدي النظارات، وتدور حول قبة العنق، بحيث لا أحتاج مرة أخرى إلى دورة استخباراتية بحثاً عن نظاراتي الشمسية المحبوبة، وليس كل مرّة تسلم الجرّة!..

▱▱▱

عالم القصة

❑❑

من حكايات الوالد

قصة: د. زياد علي

1

ما كان ذلك الطفل الصغير (علي) يومها يعرف الطريق الذي سلكته القافلة التي تضم كل ذلك العدد من الجمال، الصدفة وحدها حملته تجربة جديدة على عالمه، فوالده (الشيخ خليفة) طلب منه أن يحرس جمل الأسرة الوحيد. لقد قرر الرجال أن يساهم كل من يملك جملاً بالمشاركة، وأن يتجهوا إلى مدينة زليطن ليحضروا من زاوية الشيخ عبد السلام الأسمر التمر للمجاهدين المتواجدين في منطقة (سواني بن يادم).

في بداية الرحلة كانت تغمره السعادة والفرحة وهو يقود الجمل الذي يصور له تفكيره أنه أقوى جمال القافلة بل جمال الدنيا كلها، وكان يتباهى أحياناً بحركات استعراضية لا ينتبه لها أحد ترضي الجانب الطفولي في داخله والذي لا يعترف به إلى أحد. وبكل اهتمام وثقة بالنفس يستمع إلى (القايد) الذي يشجعه ويلاطفه بعبارات تشعره بأهمية مهمته، وقد وجد في ابن أخت ذلك القايد الرفيق المقارب له في السن فهو لا يكبره كثيراً، ولهما عالمهما الخاص الذي يجمعهما.

كان يعيش نشوة دبيب الرجولة، فالوالد المرابط مع المجاهدين أرسل له ليحضر الجمل، أوصاه على نفسه ثم قال له:

يا ولدي إن كل أسرة لها جمل طُلب منها أن يحضر رجل ليقوده، وأنا أعرفك سترفع رأسي. أما بقية الكلمات بينهما فقد عبرت عنها العيون. قال الوالد الكثير رغم الصمت.. ومنع الخجل الطفل من أن يقول شيئاً.

فهو يعرف أن سنواته العشر تجعل منه الشخص الذي يعتمد عليه وهذا ما يريده الوالد، وهذا ما كان الطفل علي يفكر فيه طوال الطريق، فالقافلة تسير حسب مواعيد يحددها القايد، كان الطريق طويلاً وكانت الأغاني التي يشاركه فيها صاحبه تنتهي بسرعة. وكان النوم يغالبه أحياناً فيتشبث

بجمله رأس مال الأسرة من الحيوانات وصديق الوالد في مواسم الحرث. وهكذا سارت الأيام إلى أن أعلن قائد القافلة بأنهم سوف يستريحون لمدة طويلة هذه المرة فقد شارفوا المدينة.

2

كان من عادته عندما تستريح القافلة أن يحرص على تبريك جمله في الوسط حتى يطمئن إلى الأعداد التي تحيط به من الجمال كحلقات تحاصره وكان حرص الطفل يدفعه إلى تقييد رجليه الأماميتين ولا يكتفي بتقييد واحدة كما يفعل غيره.

انطلق مع صاحبه يتمشى في المنطقة القريبة بين أشجار الزيتون، اختار غصناً طويلاً وعاد به تغمره السعادة.

أخرج سكينه من (الحوية) وجلس ينظف ذلك الغصن ليجعل منه سوطاً. كان يتسلى بعمله.

عندما مر به أحد رجال القافلة سأله متعجباً من أين أخذت هذا الغصن؟

فأشار إلى أشجار الزيتون.

ضرب الرجل جبهته بكف يده مع تنهيدة عالية قبل أن يقول له:

–ليه يا وليدي.. هذا زيتون الشيخ لا أحد يقر به.

(لم يفهم منه ما يقصده وما يعنيه بجملته).

بعدها أضاف الرجل: إن شاء الله تسلم، تستور يا سيدي عبد السلام الأسمر.

3

مع شمس الصباح استيقظ من كان نائماً.

اتجه الصبي إلى مكان جمله. ذهل عندما لم يجده وكأن شخصاً رفعه من وسط الدائرة إلى السماء.

الحبل (القياد) ملقى في نفس المكان. لبرهة لم يصدق الأمر، بعدها أسرع إلى قائد القافلة.

أخبره بالأمر. كانت الدمعة عزيزة على الرجل الصغير، وكان الحزن والألم.

علم الرجال بالموضوع، حاولوا التخفيف على الصبي، توجه البعض والقائد وأخذوا الصبي معهم وساروا يقتفون الأثر..، كان واضحاً في بعض المناطق.

استمروا في الطريق إلى أن اقتربوا من مزرعة كان الجمل قد صعد الساتر الترابي المسيجة به والمتشابك بالتين الشوكي، واستغل وجود فتحة فدخل منها.

اتجه الرجال إلى المدخل الرئيسي للمزرعة.

وجدوا على بابها حارساً أسود

أخبروه بقصة الجمل

رد عليهم:

صاحب (السانية) قال: لن يأخذه أحد فقد أكل بعض المزروعات حاولوا مناقشته، ارتفع صوتهم.

خرج لهم السيد

كان أكثر شراسة من العبد، وكان برفقته عدد من الخدم مستعدين للضرب لم يأخذوا منه حقاً ولا باطلاً.

4

عندما لم يستجب لهم، طلب قايد القافلة منهم الرجوع واتجه بهم إلى المدينة.

وسأل عن (رمضان بي)

وعندما وصلوا إليه حكى له القصة.

أمر رمضان السويلحي بأن يتم إحضار صاحب السانية، كان الصبي يحدق في هذا الرجل الذي سوف يعيد له الراحة، وينظر إلى رؤوس بعض الرجال التي دفنت أجساد أصحابها في الرمال!

كان الشيخ رمضان يمسح على لحيته ويتأسف ويعتذر لقائد القافلة الذي انخرط معه في حديث طويل. تحدثوا عن الطليان، عن مشاكل التموين، عن أمور عديدة.

5

عندما أحضر الجنود صاحب السانية، كان الرجل يرتعش من الخوف، حاول أن يوضح الأمر من خلال وجهة نظره.

صرخ فيه السويلحي قائلاً:

–اسكت يا كلب، مجاهدين يعلم الله بحالهم، بدل ما تساعدهم تسرق جملهم، كانت عيناه تقدحان الشرر.

وكان الرجل يرتعش، لم ينطق بأكثر من:

حاضر يا سيدي:

حاضر يا بي، اللي تؤمر به.

أصدر السويحلي حكمه.

بأن يعيد الجمل لأصحابه، ويغرم جملاً آخر بذبحه لهم، عرف الصبي بعدها سبب دفن الرجال في الرمل، وسمع عن البيّ كيف ينفذ عقابه الصارم.. ولمن يضع أعواد الخشب في النار.

6

رجعت القافلة بعد أن حملوا على كل جمل برسيلين من التمر.

وصلوا إلى (سواني بن يادم) في غاية التعب علموا بأن الأوامر صدرت بأن تعود القافلة مرة ثانية إلى زاوية الشيخ.

في منتصف الليل أيقظه قايد القافلة كان معه ابن أخته

قال لهما: أنتما صغار لا داعي للعودة معنا مرة ثانية، سألهما هل تعرفان الطريق إلى "إثْنية بوغيلان"

أجابا بفرح: نعم.

أعطى كلاً منهما كيساً من التمر.

وودعهما قبيل الفجر.

7

في طريق العودة كانت تغمرهما السعادة وكل منهما يقود جملة بفرح ويمد يده للتمر.

ما كان يجول بخاطرهما أبعدَ من ذلك؟

كان الصبي يعيد على رفيقه شعر والده (التايب خليفه) وهو يحرض المجاهدين على الهجوم على الطليان.

تمنيت عيني تلوج مـن كـاف عـالي لعـالي

بـاش نشبح اللي يزود واللي يوخّر التالي

كانت عيناه تمسحان رؤوس الجبال العالية وتكشف له كل زاوية في ميدان المعركة. في الوقت الذي يقول فيه لنفسه:

–اللي يخاف مش راجل.

-ليبيا-

❑❑❑

سينو قاضياً

قصة: أحمد سويدان

-1-

نلاحق "سينو" -نحن الصغار -كما نلاحق بائع الحلوى، وهذا السينو لم يكن مجنوناً على الإطلاق بل كان مولعاً بتربية الحمام.

مرة من المرات، وكان على سطح كوخه الطيني وبيده مذبَّة كبيرة أشبه بالشراع (كشة) يلوح بها إلى سرب الحمام الذي يخصه والذي كان يحلق عالياً. سينو كان مأخوذاً بهذا الطيران وهو يصيح، ويردد كلمات مضحكة لا نعرف معناها، ولكننا كنا ندرك أنها تعني التشجيع لحماماته ودب روح المروءة فيها كي تزداد تألقاً في طيرانها، وفجأة، وهو في عز فرحه وصراخه وقع من على ظهر الكوخ وهو يصيح متألماً، لاعناً. ضجراً، فضحكنا جميعاً، وضحك بعض الرجال الذين يقفون ويتفرجون على صاحبنا وطيران حماماته الفريد ورغم أنه نهض، وهو يعرج، إلا أن عينيه لم تفارقا السماء، لكن صوته انخفض وتغير وتحول من تشجيع لنفر الحمام إلى توبيخ وشتم للأولاد وللمحيطين بالكوخ، والذين تسببوا -حسب اعتقاده- في عملية سقوطه.

عندما يشتم سينو تخرج الشتائم متدفقة على لسانه ومتجمعة، ومن كثرة تراصها تصبح غير مفهومة.. الشيء الوحيد الذي يستفزه ويقوده للشتم هو معاكسته أثناء إطعام الحمائم أو طيرانها، وهذه الهواية كانت منتشرة على نطاق واسع في بلدتنا "س" المجاورة للصحراء وكان كشاشو الحمام من صنف العاطلين عن العمل، أو يعملون أعمالاً بسيطة وسريعة كالتحميل أو التطيين، أو تحوير الحيطان بالحوارة المذابة بالماء.. وهم ينعتون عادة ويوصمون بالكذب، ولذا حرمت محكمة البلدة شهادتهم لديها.

قبل وصول الكهرباء إلى البلدة في أواخر الأربعينيات كان لكل حارة مجلس لـ (لحميماتية) يعقد في مكان معلوم، ومجلس حميماتية الحارة الشرقية يعقد جوار كوخ سينو الملقب كذلك "بروث الدجاج"، هذا في كل فصول الصحو. أما في الشتاء والأيام العاصفة فيعقد المجلس داخل الكوخ، فمنذ العصر ينبثق هذا النوع من الناس من أزقة الحارة فرادى وجماعات، يسيرون الهوينا متجهين نحو البيدر الشاسع المتطرف عن دروب الدواب والأغنام.. اجتماعهم كيفي.. وهو بمن حضر.. يتحدثون بدون ترتيب..

بدون تنصت. حيناً الكل يتحدث دفعة واحدة، وحيناً كل جماعة تختص بحديث:

-هذا "الأبلق" الذي سرقه فلان نفى وجوده لديه.

-أرأيتم "الورداني" الذي اشتراه فلان؟

-لم يشتره.. أحلف بالقرآن إنه سطا عليه.

-البارحة فلان وفلان تضاربا في دكان عيوش.

-"الطنبر" من جديد يبيع الحمام.. البارحة باع لـ "لأطوز" زوجاً من الدلم.

-الدَّلَمْ طائر يحلق ولا يسبقه أحد.

-"القرباطي" سيد التحليق وخاصة عندما يكون برياً.. هذا الطائر يباع وبعد البيع يترك المكان الجديد هارباً إلى مكانه القديم.

-جميع الذين يشترون القرباطي يخسرونه.

نادراً نحن الأطفال رأينا سينو يرتدي حذاء مقبولاً أو لباساً نظيفاً. كان طويلاً، وكان يبدو من خلال طوله مترنحاً دوماً، ويمشي جاراً رجليه.. رخو الكلام، ولأقل منظر أو إثارة يضرب كفاً بكف ويضحك، ويميل وربما يقع على الأرض، وينهض وهو مستمر في الضحك، وعدم التماسك هذا في حالة الانشراح والضحك، أما في حالة الغضب، فإن الزبد يؤطر فمه، ويصل إلى ذقنه.. هو دوماً أشعث الشعر طويل اللحية، أما ثيابه فممزقة دوماً ومدلاة ومهلهلة.. فإذا نظرت إلى قدميه كأنك تنظر إلى خف جمل، باطنهما قاسٍ ومشقق.. عندما يقطع الأزقة لايلتفت ولا يحيي ماراً ولايسلم، فإذا مر أحد من المهنة أو هواتها أي من الكشاشين فإنه يقف معه إذا كان يسير كعكس الاتجاه، وإذا كان يسير بنفس الاتجاه ترافقا، ومالا على بعضهما وتابعا بود وانسجام وحديث متواصل. عالم سينو هو عالم الحمام، وكشه، من رفة الجناح في الأفق لحمامة ما، يعرف نوعها، ومصدرها وأحياناً يعرف لمن تعود.. إنه سجل تاريخي لحمائم حارته، وكذلك لحمائم البلدة برمتها.

لم نكن في البداية نعرف أن سينو له أب أو أم أو أهل. كنا نعتقد أن أمثاله يأتي من المجهول لوحدهم يعيشون، وكذلك لوحدهم يموتون، ولكننا يوماً وراء يوم عرفنا والده، وهو ذلك العجوز الذي كان ينام في دكان مهجور تابع لسكناه.. وقد كان مستودعاً للتبن وللكلاب الضالة لها باب على شارع ضيق وعلى دور خربة. منذ طوفان المياه قبل عشر سنوات يصل صوت العجوز ليلاً إلى البعيد وهو يردد عن ظهر قلب أشعاراً من قصة عنترة وأخرى من حرب البسوس، وأخرى على لسان شيحا جمال الدين في سيرة الظاهر بيبرس وقد عرفنا أنه كان في الجيش العثماني خدم جندياً وشهد له شيوخ الحارة ممن خدموا ووصلوا إلى رتبة رقيب أو رقيب أول بالشهامة والبطولة، وقد خدموا جميعاً في أصقاع عديدة من أوربا.

أما أمه فكانت امرأة نصف عمياء تمشي بشكل موارب وتصطدم بالحيطان لكثرة ماتقترب منها خوفاً من دابة أو طنبر أو كديش فالت.. على ما أذكر كانت تلقب بالهدّول.. تتكلم بصوت

ضائع وملتو.. كأنها وضعت بعض الدحل في حنجرتها، إنها رثة في كل شيء، عكس زوجها الذي يحاول أن يبدو نظيفاً، معتدل القامة والمخاطبة..

عندما يتكلم عن أيام جنديته يقول بتؤدة:

-بلاد البرغل (بلغاريا) بلاد حلوة وبناتها أحلى، يخافون من العصملي، وأما بلاد الرومل (رومانيا) فأحلى وأحلى.. الألبان عنيدون.. سافرت كثيراً، ورأيت مايشيب الرأس.

-لماذا تسكن لوحدك في غرفتك المقابلة للخراب..؟

-أرتاح هنا.. عاقبني الله بولدي الملعون سينو وبأمه الهتراء.

ولذا كان الصغار من أمثالنا لا يدركون بسهولة أن هذا الرجل الهادئ ذا الشارب الأشيب والرزين في حديثه، وجميل الصوت، وحافظ أشعار السابقين هو والد سينو.

-2-

نلاحق سينو -نحن الصغار- كما نلاحق بائع الحلوى، وهذا السينو لم يكن مجنوناً على الإطلاق، ولكنه كان مغرماً، ومولعاً بالحمام وكشه وتربيته، ونحن بالفطرة ومما نسمعه من الآباء نعرف أن (الحميماتي) ليس سوياً.. كذلك هو ليس مضراً. إنه نموذج وسط بين الأهبل والسوي.

هكذا اعتدنا في حارتنا إذا مر سينو أن نناديه بهذا الاسم. هو لم يكن اسمه الحقيقي.. كان لا يلتفت.. أما إذا كان قريباً من الولد الذي يناديه، يكشر في وجهه ضاحكاً وهو يقول:

-ابن كذا وكذا.. أمك كذا.. أختك كذا.

وكلما شتم ازددنا حماسة، وكأننا وصلنا إلى الهدف.. نلاحقه إلى قرب كوخه بعض الأحيان والذي يشغله عنا الحمامة التي يلاعبها في كفيه، أو الفراخ التي يضعها في عبه، ولا يفتأ يكلم الحمامة، أو يطل على الفراخ ضاحكاً. صافراً. مبسبساً.

طبعاً. لم يكن سينو متزوجاً، وعندما يسألونه عن موعد زواجه يضحك، ويلعن المزاح يقول: -لاتميلوا عن الحديث "القوال" أفضل أنواع الحمام تحليقاً، عندما أراه أثناء الغروب، وقد انعكست أشعة الشمس على جناحيه الأشهبين.. أنسى وجودي، ووجود من حولي.. منظره وقد رنق يصرفك عن: (فطمو المغربية).

وفي مساء يوم من أيام الربيع، وبيدر الحارة الشرقي مغطى بالحشيش المتفاوت العلو -لقد كان الشتاء ماطراً- وكنا نلعب حول ساقية الماء الجارية من الطاحونة والذاهبة بعيداً بين الحشيش، عابثين بأعواد العيصلان، وقرون العيرون التي ترتفع على جانبيها، متمايلة مع طبطبات محرك الطاحونة.. اندفعنا شرقاً نحو كوخ سينو الذي كان مستغرقاً في كش الحمام مردداً بصوت مرتفع: شح. داح وما إلى ذلك من مصطلحات التفاهم والتحبب مع طيوره المحلقة ملوحاً بالرقعة القماشية الواسعة.

رأينا لوحة مثبتة بساعد حديدي فوق باب الكوخ -كتب عليها:

-هنا قاضي كشاشي الحمام.. أبو علي محمد الإبراهيمي.

سألنا زميلنا حسن، وكان المرجع لنا في كل مايتعلق بالحمام، وبالكشاشين، فوالده من العقلاء المحترمين، والميسورين في الحارة، ولكنه من هواة تربية الحمام، عرف حسن من والده كافة أنواع هذا الطائر اللطيف، وخواص كل نوع، كما كان يتتبع أخبار الهواة والمحترفين.. العقلاء والمجانين.. أنصاف أولئك وهؤلاء، أشهرهم في الكذب. وأظرفهم في الصدق فأجابنا أنه في ليلة البارحة حضر اجتماعاً كبيراً ضم أكثر من خمسين إنساناً من الفتيان والكهول ومتوسطي الأعمار في كوخ سينو.. عرضوا مشاكلهم وخلافاتهم، والفوضى التي هم يعيشونها وعدم وجود نظام يعملون به، وأنهم ككشاشين يعتبرون من صنف دونيٍّ، وساقط وبلا قيمة، وبعد التداول والأخذ والرد قرروا أن يكون لهم مرجع من بينهم ومجلس لهذا المرجع يختارونه من الأكبر سناً، فانتخب سينو قاضياً ومرجعاً لحسم كل خلاف.

صرخنا جميعاً: -سينو!!

-نعم سينو. قال حسناً

وسألته: -أهذا الذي كتب على اللوحة اسمه؟

أجابني: -كنيته الإبراهيمي، واسمه محمد، وبما أنه عازب فمحمد يكنى بأبي علي أو عبد الله.

تلك كانت المرة الأولى التي نتعرف بها على اسمه وكنيته، وكان عجباً عظيماً ومفاجأة حين علمنا أنه قد أصبح قاضياً، والواقع أن ذهننا لم يعرف الكثير عن حقيقة هؤلاء المأخوذين بتربية الحمام إلا أن ملاحقة أخبارهم كانت في فترة مغادرة الطفولة شاغلنا، وقد اعتبرنا أن اجتماعهم ومناقشة أوضاعهم، ثم انتخابهم لمثل سينو يكاد يكون قريباً من تشكيل مملكة خاصة بهم، وبدأنا نقدر، ونحترم، ونكبرُ هذا السينو. كما صرنا ندقق أكثر في سحنته ومشيته، ولم نعد نجرؤ على مناداته بلقبه الشعبي، بل نهمس به همساً بين أنفسنا عندما نلمحه ماراً.

جلسنا على الحشائش وأعواد العيصلان تلامس رؤوسنا، بينما نقيق الضفادع يحيطنا وصوت محرك الطاحونة، ونداءات سينو.. كل ذلك دفعنا إلى الاقتراب من حسن لسماع تفاصيل حديثه وآراء أبيه، وكان المساء يلقي بردائه على البيادر، فتشتد العتمة شرقاً بينما لايزال الأفق الغربي يختزن ملامح متداخلة من الضوء الذي كان يذوب في حمأة الليل القادم شيئاً وراء شيء. وأكمل حسن حديثه:

-وبعد انتخاب سينو نهض إلى كوخه وأشعل بابور الكاز وغلى لجميع الحضور شاياً.

قال له رجل مسن بعد الشاي:

-يجب أن تحكم بالعدل.

وقال آخر في ريعان الشباب:

-يجب أن تحكم بيننا بالإنصاف ودون مراعاة يا أبا علي.

قال سينو في معرض رده:

-لن أدع أحداً يعتدي على أحد.

قال أبو طراد -وهو من عقداء الكشاشين-:

-هذا هو الكلام الحق.

-عاد سينو إلى الكلام:

-البارحة ياجماعة رأيت أحلاماً متواصلة عن مهنتنا

استفسر أبو طراد:

-حدثنا أيها القاضي ماذا رأيت؟

"-رأيت نفسي جالساً في أحد الأمكنة العالية، وحولي جموع من الحمام وبألوان لاتعد ولا تحصى، ومع أنني لا أحب سوى الحمام المحلق، وحمام الجوامع والأضرحة من النوع الكسول الذي لايثير انتباهي إلا أنني وجدت نفسي أدربه على الطيران، وأؤدي بعض الحركات، وأطلق أنواعاً من الصفير كما أمسكت بمنديلي، ورحت من الأعلى ألوّح، أخفض المنديل حيناً، وحيناً أفرقع بطرفه حتى استطعت بعد أكثر من ساعة على إجبار كافة الحمام من حولي على الطيران، وعلى التنافس فيما بينها في التحليق. فجأة وجدت نفسي في حارة من حارات البلدة، وأثناء سيري رأيت على جدار منخفض حمامة من نوع "البربريس" فأحنيت ظهري، وخففت من سيري، وأخذت أقترب منها بهدوء واتزان، كما صرت أصفّر صفْرات متقطعة وضعيفة، وراقبت الدرب لم يكن أحد أمامي أو خلفي.. آنسها هذا الصفير الذي أعطاها الطمأنينة، وعندما وصلت قربها لم تهرب.. بل إنها أحنت رأسها وأنا أمسكها بجماع كفي.. وضعتها في عبي واستأنفت السير.. ومن فرحي هرولت، فهذا النوع محبب إلى قلبي.. إن البربريس تلتصق بالإنسان عندما يحملها كالرضيع تماماً، والشيء الآسر نظراتها.

إن في عيون الحمام عامة، والبربريس خاصة بريقاً حنوناً يصل إلى درجة عالية من السيطرة على الإنسان".

كان سينو ياجماعة يتكلم ويسلسل أحلامه، وهو ينظر أعلى، والجميع يسمع مشدوهاً ومعجباً حديثه عن الحمام. فيه مناجاة، وفيه توزع روحي يطال السهوب والسفوح وينابيع الوديان.. كانت لحيته السوداء تبدو كأنها عباءة لكل الحمام.

قال أحدهم:

-أنت الأجدر بقيادة القضاء وفض الخلافات لأنك أبو الكش، وأبو الحمام.

وقال آخر:

-إن محمداً لم يدخل في خلاف مع أحد حتى الآن.

وغمز ثالث:

-لأنه بعيد عن البلدة، وهو فقير وقنوع، رغم ذلك يسطو، لكنه يتحاشى الإحتراب.

-قال سينو:

-سرقة الحمام لها أصول، وهي مشروعة أثناء التحليق.

كان يتكلم كأحسن الناس، وكان الجميع من شباب وكهول، ومتوسطي الأعمار يستمعون ويشربون الشاي ويدخنون، وكأنهم أمام شيخ من بني صخر أو بني خالد.

وحكى صديق طفولتنا حسن أشياء عن تلك السهرة التي أعقبت الانتخاب، وقد امتدت بنا الأحاديث إلى أذان العشاء فطوانا الظلام، وكذلك طوى البيدر، وكوخ سينو وعيدان العيصلان، فأحسسنا بالخوف والوحشة في نفوسنا، فاتكأنا بمرافق أيدينا على أكتاف بعضنا ونحن نعود إلى بيوتنا مملوئين بحكايا الحمام وكشه والحميماتية ومجلس قضائهم الجديد، والقاضي سينو.. عندما افترقنا تواعدنا على متابعة الأحداث، وأن نخبر بعضنا كي نحضر موعد انعقاده.

-3-

نلاحق سينو -نحن الصغار- كما نلاحق بائع الحلوى، وهذا السينو لم يكن مجنوناً على الإطلاق، بل كان مولعاً بتربية الحمام.

كنت في البستان، وكان الصيف حاراً، وحدها نسمات المساء تخفف من لهيبه، أقطف مع أمي البامياء من أعوادها الطويلة، وكان والدي هناك في مساكب الباذنجان، وحوامل البندورة مع أخواتي يملؤون الصناديق الخشبية لإنزالها في الغد إلى بازار الخضار، وكان يحلو لي، وأنا أعمل بين أعواد البامياء أن أتسلل إلى نهايتها حيث أشرف على إخوتي، فأقذفهم ببعض الحصباء أو كتل التراب، وأهرب راجعاً وأتشاغل بقطف قرون البامياء والحديث مع أمي، بينما أسمع نداء أخت وتهديد أخ. وأنا في هذا سمعت صوتاً ينادي.. رفعت أمي ظهرها وكانت ترى فوق الأعواد وقالت:

-إنه حسن ينادي يامحمد.. إنه إلى جانب الساقية، وتحت شجرة المشمش عدوت مسرعاً تاركاً البامياء قائلاً بيني وبين نفسي: جاء المنقذ.

وبادرته: -أهلاً حسن جئت في الوقت المناسب.

-ماذا تعملون؟

-نقطف البامياء، كذلك البندورة والباذنجان لإنزالها إلى البازار.

-هيا. أسرع.

-إلى أين.

-إلى مجلس قضاء سينو.. مساء اليوم تعقد الجلسة الأولى.

وأمسك كل منا بطرف جلبابه، وأطلق ساقيه للريح مجتازين أنساق أشجار المشمش، ومساكب الخضار، ومرتطمين بميّال الشمس. هدفنا البيادر.. نجري جرياً حافياً حيث الأقدام تتصلب وحيث الساق تتعضّل، وحيث الأحلام كانت واسعة مثل جرينا، ومن خلف أكوام الحصيد التي كانت تنتظر

من ينقلها، كنا نرى سطوح المنازل والحشد على البيادر، وعندما وصلنا كان الأولاد الذين يلعبون بالدحل يغادرون مواقع الدفاع والهجوم في لعبتهم، أما الكبار الذين يلعبون "الزنكو خَلَف" وهي لعبة القفز عن الظهر، فقد اتجهوا نحو كوخ سينو الذي كان يحاط بالمزيد من الناس.

ثمة ولد يقول:

–وقع قتال اليوم في أحد الأزقة بين الزرزوري وأبي زردوم من أجل "الأبلق".

ويقول رجل لجاره:

–ماكان يحق لعزاره أن يضرب بعصاه الغليظة حسين الأفكح.

أجابه جاره:

–هذا الأفكح خبيث ولعين وابن كلب، هذا إذا لم يكن ابن حرام، لقد تسلل في الصباح الباكر من سطح بيتهم إلى سطح عزاره، وأخذ من خم الحمام ذكر "السباهية" وأخفاه رآه أحد الأولاد عندما كان يبول تحت السطح.

وقال رجل دخل بين المتخاطبين:

–فتّشوا بيت الأفكح، ودخلوا خُمَّ حمامه، وبحثوا هنا وهناك، ولكن أثراً لم يظهر لهذا السباهي، ربما هو مظلوم، ومفترى عليه.

رد عليه الرجل الأول:

–يحتفظ الأفكح بمكان أمين ومجهول يخبئ فيه الطيور التي يسطو عليها، ومن هناك يأخذه ليلاً، أو في الصباح الباكر ليبيعها في القرى المجاورة، وإذا كان الطائر متدرّباً ومتميزاً ويعادل سعراً عالياً ينزل به إلى المدينة. ويبيعه هناك.

قال حسن:

–سيحضر والدي. قال ذلك منذ الصباح.

قلت: –إن المجلس المعقود هو مجلس هام وله اعتبار!

قال: –الأمر حقيقي، وليس مسخرة.

قلت: –حتى الآن، لا آخذ الموضوع بجد.. إن الحميماتية.. الكشاشين أناس ينتسبون إلى آخر السلم الاجتماعي قيمة وعقلاً وسلوكاً يكون لهم مجلس قضاء، ونظام، وقاضٍ يفصل في الدعاوى؟! كل ذلك لايدخل في عقلي، ولا أقدر على استيعابه.

–سترى الآن؟.

–نعم سنرى جميعاً.

وصلنا الكوخ. كان الناس يجلسون على الحشيش وراء بعضهم البعض، وعندما اكتمل الجلوس وانقطع سيل القادمين تقدم سينو نحو الوسط وقال:

-الآن تبدأ الجلسة الأولى
قال أبو طراد -نريد الحكم بقضية الأفكح.
رد سينو: -أين الأفكح؟
-ها أنا ذا.
-هل أخذت ذكَرَ السباهية سطواً من عند عمنا عزاره؟
-لا. لم آخذه.
نادى سينو: -ياسطام
-نعم
-أنت كاتم أسرار القضاء.. ادخل إلى الكوخ وهات الذكر
وغاب سطام داخل الكوخ ثم عاد وهو يحمل بيده الطائر المختلَف عليه
-أين وجدته ياسطام؟
-خلف تل الغزالة، في عرزال مهجور هو المخبأ المأمون لسرقات الأفكح
وضجّ الجميع بالثناء، وصفقوا مستحسنين المفاجأة
صرخ سينو: -ياعزاره
-نعم ياسينو
-خذ طائرك
أمسك سينو بالأفكح الذي كان يقف بينه وبين سطام فصفعه، ولبطه وأعلن:
-الأفكح منذ الآن ليس من جماعتنا، وقد استولينا على جميع طيوره لصالح مجلس القضاء.
نادى سينو ثانية: -أين أبو زردوم؟
-ها أنا ذا
-ماذا بينك وبين الزرزوري؟
-أخذ طائري الأبلق.
-كيف أخذه؟
-اختلطت طيوري بطيوره مساء البارحة.
-أثناء الكش والتحليق.
-نعم، وعندما عادت طيوري كانت بدون الأبلق.
قال سينو: -هذا ليس سطواً. هذا ليس سرقة.
-طالبته أن يرجعه.. لقد نزل مع كشته

-لايجوز إرجاعه.. ربحه أثناء التحليق.. الطائر التحق باختياره.

-أأصبح الطائر له؟

-ليسمع الجميع. الحاضر يعلم الغائب.. إن الأجواء هي المجال الرحب لكش الحمام. هذا معروف وعندما تتداخل الكشات وتلتحق ببعضها، فكل كشة تعود لصاحبها وله من نزَلَ معها.. هذا مشروع، ويدل على القدرة في التدريب، وعلى المناورة، على حسن ومهارة وكياسة الطيور.. العراك عبر الأجواء بين الكشاشين.. هو مجال المهنة.. غير ذلك يعتبر سطواً واحتيالاً.. هذه الأصول يجب إحياؤها، والتقيد بها، وعندما تركناها صار الكذب والسطو عنواناً لحياتنا.. من الآن فصاعداً يجب أن نعرف الفرق بين السطو والمبارزة عبر الفضاء، والتمسك بالأصول.. ننبهك يا أبا زردوم لأنك حاولت التصرف وافتعال الشجار قبل التحكيم إلى المجلس هذا من جهة، ومن جهة أخرى نؤكد على شرعية مايحدث في الفضاء أثناء تحليق الكشات وتداخلها، عندما نعرف الحدود، وندرك الفرق بين الأصول والذيول نصبح معتبرين ومقبولين، وتسمع المحاكم أقوالنا، وتثق بشهادتنا، أما خلاف ذلك سنبقى بلا أصل، بلا أب أو أم شرعيين.. سنعتبر من أولاد الزنا.

بعد هذا الخطاب وضع سينو إصبعين من أصابعه تحت لسانه، وأطلق صفيراً قوياً يشير بذلك إلى انتهاء الجلسة.

-4-

نلاحق سينو -نحن الصغار- كما نلاحق بائع الحلوى، وهذا السينو لم يكن مجنوناً على الإطلاق، بل كان مولعاً بتربية الحمام.

بعد الجلسة وإطلاق الحكم في مسألتين هامتين لاحقناه بنظراتنا، ولم ننصرف مع المنصرفين. كما كان بودنا الاقتراب منه، كذلك لم نجرؤ -بدا لغزاً، بدا شيئاً غامضاً، وغير معلوم، وبدا كذلك أكبر من معارفنا، وأكبر مما نعلم، والشيء الذي سمّرنا في أماكننا أنه صعد إلى سطح كوخه حافياً ممزق الثياب، وأطلق كشته عبر الفضاء حيث كانت الشمس الغاربة تعكس أشعتها الحمراء على أجنحتها منصرفاً إلى التلويح برايته المرقعة وهو ينادي: -شح.. واح.. أو.. آي.

وكانت طبطبات محرك الطاحونة تترامى إلى أسماعنا، كما كانت رؤوس الأعشاب تتمايل وتتثنى! وعندما كنا نعود -كل إلى بيته- كنا نحمل إحساساً خفياً بالإعجاب والاحترام لسينو، واتفقنا جميعاً أن نناديه باسمه، وأن نقلع عن التندر معه بعد اليوم.

❑❑❑

أيها الشرقي التعس!

قصة: د.أحمد نزار صالح

وقعت في المصيدة كالفأر..

وصلت إلى مطار هيثرو، ركبت الباص الأحمر ذا الطابقين، نزلت في محطة ايرلزكورت.. وبعد شهر واحد فقط، أصبحت طبيباً في مستشفى همرسميث..

رويدك..

ما أنت، الآن، سوى طبيب ثانوي، في إحدى شعب المستشفى.. الطبيب المسؤول عنك أصغر سناً منك.. شعره أصفر، وابتسامته جامدة،

إنه إنجليزي.

أما كان الأفضل لك، لو بقيت في بلدك، لتحارب من أجل الوطن؟

أحسست بالضيق.. فادعيت الرغبة بالرحيل للمزيد من العلم.. قال لك والدك: (العلم ليس له نهاية..)

لم تقنعك الحجة، ولا ثنتك عن عزمك.

أكمل والدك كلامه: (.. أما العمر فله نهاية).

وتابعت طريقك إلى المصيدة..

حلقت بك الطائرة، فشعرت بالراحة كلما ارتفعت عن الأرض.. ها هي بلادك تبدو لناظريك بعيدة وصغيرة.. ها أنت الآن تحلق فوق البحر.

أنت الآن على ارتفاع آلاف الأمتار..

الأرض تبدو مسطحة.

كان عليك أن تمتطي صاروخاً يبعدك في الفضاء أكثر، لتراها كروية.

انتبه.

اربط الحزام.

صرت الآن بعيداً جداً عن وطنك.

هربت أخيراً..

كنت فقط تود لو تهرب منها.. تلك الفتاة التي هزئت بك، وسخرت منك.. وصيرتك، بازاً لها اصطادت، بواسطته، سواك.

حسناً..

ثلاث نساء من بنات بلادك.. لم تصب منهن إلا الخيبة.. أجئت، كي تجرب حظك.. مع بنات لندن؟

فتاة جميلة جداً، تقترب منك.. تبتسم.. يدهشك فيها شعرها المسترسل كأنه مكوي..

(نقيم حفلة راقصة، في المستشفى، ليلة السبت.. هل تريد أن تشترك؟).

لم لا؟

أنت تحب الحفلات الراقصة..

فليكن..

براميل البيرة المبردة..

أوركسترا ذات ضجيج..

شرائح لحم باردة..

(أنا عطشى)

(افتح الصنبور أيها الغريب، وعبئ لي قدحي..)

(من أي بلد أنت؟..)

(وماذا؟.. هل هي في وسط أفريقيا؟)

لِمَ لَمْ تقل لها: راجعي الجغرافيا يا غبية!

(هل هي مدينة جميلة؟)

واندفعت بينكما واحدة سكرى، وراحت تصيح:

(أنت من تلك المدينة الشرقية؟ تعجبني سوقها الشعبية!)

ها هي واحدة، على الأقل، تعرف مدينتك..

(أنت ترقص جيداً أيها الغريب)!

لقد كنت تريد قليلاً من الويسكي، فملأ هؤلاء الحمقى معدتك بالبيرة..

وقعت، إذن، في المصيدة.. كأي فأر غبي.

(تعال معي إلى غرفتي، إنها في الزاوية، أنا أقيم في المستشفى).

(أنا لست لندنية، أنا من ليفربول.. تعال نتابع احتساء كؤوسنا وحديثنا في غرفتي؟)

أيها الجبان

ما بالك تهرب؟

هل صعقتك جرأة تلك الطبيبة.

آه..

لقد ضبطك، يوماً رئيس المستشفى في مدينتك، مع الممرضة، في غرفة الغسيل.. وكنت تحاول تقبيلها..

انتبه.

كان ذلك في مدينتك.. وأثناء الدوام الرسمي. وأنت الآن في لندن، وفي ليلة السبت.

(دارلنغ، ألا تشعر بالوحدة؟ تعال إلى غرفتي)

لا فائدة.

أنت لن تقع في التجربة الآن

كفاك ثلاثاً من النساء الشرقيات.. أكلن لك وقتك، وقتلن لك قلبك.

(آسف.. إني أشعر بالحاجة إلى التقيؤ).

أما كان بإمكانك أن تكون أكثر لطفاً وأنت ترفض طلبها؟ هل شعرت بالقرف من نفسك، لأنك هنا.. ترقص وتشرب.. بينما أبناء وطنك يقتلون ويقاتلون؟

هل أنت خائن للقضية؟

من قال ذلك؟

أنت هنا من أجل القضية.

ستعود إلى بلدك، وقد ازددت علماً ونضجاً، لتسهم في بناء الوطن.

هراء..

ما أنت إلا صرصار كاذب، تجرجر وراءك هدير الراديو وعويل التلفزيون.

***

أما كان من الأفضل لك لو أنك قبلت عرض الإسبانية جانيت.. الفتاة التي تعرفت عليها في حي سوهو.. وأنت تحاول، بلا جدوى، استعادة قطع النقود المعدنية التي خسرتها داخل تلك الآلة الجهنمية.

جانيت لم تكن عاهرة.

جانيت كانت صريحة..

إنها مطلقة أو أرملة.. ما الفرق؟.. ولها ابنة صغيرة.. والحياة في لندن صعبة.. وهي بحاجة إلى Boy Friend "عشيق" دائم.

(هل لك "عشيقة" Girl Friend؟)

(سأصبح إذن عشيقتك، مقابل إقامتي معك، وابنتي في شقتك).

لماذا رفضت عرض الإسبانية الجريئة الفاتنة؟ ألا تزال تخاف النساء الجريئات.

أيها الشرقي التعس.

لن تتخلص أبداً من شرقيتك.

امض فوراً، إلى شارع ريجنت، وابتع لك بطاقة سفر إلى مدينتك الشرقية.. سافر، إلى بلادك، ولا تعد أبداً.

***

جن الليل وأنت ساهر.

تلفونك أخرس، وشقتك معتمة ساكنة، وفي داخلك مرجل يغلي.

تريد أنثى؟

الجنس أصبح لك، الآن، كما المخدر، ضروري، للمدمن.

إذن فقد أصبت بالجوع الخطر.

جائع في لندن؟

وشبعان في مدينتك الشرقية..

مفارقة مضحكة..

لن يصدقك أحد..

ولكنها الحقيقة..

في الشرق، كانت هنالك كوثر وعواطف وأمل...

فلا أحد..

كيف خانتك شجاعتك فلم ترافق تلك الطبيبة الليفربولية إلى غرفتها؟

لماذا رفضت، بغباء، عرض الإسبانية الجميلة؟

ألم يكن من الأفضل لك، لو فعلت.

وإذا كانت همومك الشرقية، منعتك من ذلك.. أفما كان بإمكانك مرافقة عاهرة من ميدان البيكاديللي بثلاثة جنيهات؟.. لو أنك فعلت، لما وقعت في المصيدة كالفأر..

أنت لا تحب العاهرات.

لماذا لم تتزوج إذن؟

سميرة، ابنة خالك.. جاهزة في منزلها.. وتستطيع استقدامها برسالة.

نعم، لماذا لم تتزوج؟

ابنة خالك فتاة مثالية، وثرية، ومتعلمة.. وماذا تنتظر؟

لا مناص!

أنت في الثلاثين، وفي عنفوان شبابك، ورغباتك الجنسية، جامحة، ولا تقاوم.

أنت، أصلاً، لا تستطيع مقاومتها.

من يستطيع مقاومة الطوفان؟!

إذا كانت سميرة، ابنةخالك، لا تروق لك.. لأي سبب.. فلا بأس.

تزوج غيرها..

لو أنك فعلت.. لما وقعت في المصيدة كأي فأر غبي.

***

أفقت في الصباح،

صباح ذلك اليوم..

والشبق الشرقي ينبض مع دقات قلبك..

أصبحت الأنثى، ذلك اليوم، غاية الحياة.. حياتك.

كما الماء للعطشان التائه في الصحراء.. وكما الطعام للجائع المحروم. كان الأفضل لك، لو أنك اعتذرت عن الذهاب إلى عملك في المستشفى.. ذلك اليوم. كنت.. كالمدمن الذي يبحث عن الخمرة.. أي نوع من أنواع الخمرة.

ليتك لم تذهب.

وذهبت إلى المصيدة كالفأر

***

(اسمي سيلفيا)

(عمري 19 سنة)

(بدأ الألم منذ شهر)

(إنه هنا.. في منتصف بطني)

أجابتها دقيقة، واضحة، صريحة..

سيلفيا هذه، ساعدتك كثيراً في التشخيص.. كادت تعطيك تشخيص مرضها. ولكنك أطلت الفحص الطبي..

حاذر.

أنت تعبث بصدرها.

إنها مندهشة.. تتظاهر بالدهشة!

انتبه.

هل أثارتك ابتسامتها الخلابة، لك، لما دخلت إلى غرفة المعاينة في المستشفى؟

هل نسيت قسم أبقراط؟

ولكنه الطوفان..

(ماذا تفعل؟)

(دعني..)

(انتم الشرقيون التعساء لا تفكرون إلا بالجنس)

وقعت في المصيدة!

سيلفيا تعودت أن تقبض تعويضاً لقاء ما يحصل معها..

إنها متخصصة في مثل هذه القضايا.

المحتالة.

المحكمة، الغرامة، السجن، التعويض.

لا . لا.

كنت تقوم بواجبك الطبي الكامل تجاه مريضتك سيلفيا.. هي التي فهمتك خطأ..

إن ضغطك على ثديها، له غاية طبية هامة يا حضرة القاضي..

غايته التأكد من عدم وجود أورام.

لا تستمع إليه، إنه يكذب..

إن لمساتك، لم تكن طبية... بل شيطانية وحيوانية.. أردت بها إثارة طفلة بريئة.. فتاة في التاسعة عشرة من عمرها..

انتهى الأمر..

لا لم ينته الأمر..

ستقرر المحكمة..

***

أنت الآن في المصيدة، كأي فأر جبان.

أيها الشرقي التعس!

❑❑❑

أرض العشر

قصة: نزار نجار

هذه أرض "العشر"...

خفِّف الوطأ فوق أديمها.. أو لا تخفِّف..

صار "المعرّي" يخرِّف بمالا يعرف..

حكمته بالية، وكلماته سخيفة...

أنظر أمامك.. أنظر إلى الأرض من حولك..العمارات تنهض.. حجارتها تشهق بالبياض وتنهض.. حجارة منحوتة مصقولة وناعمة، وأسطحة من قرميد.. وأبواب عريضة، تفتح ذراعيها بصمت.. أحلام الفقراء تتكسّر على أعتابها... أشجار خجولة فوق الأرصفة تمدّ أغصانها، والسماء من فوقها تنظر وتنظر ولا تقول شيئاً...

هناملعب للهواة، هنا صالة للرياضيين ... هنا حدائق مصطنعة تهب الناظرين دموعاً غير منتظرة.. هنا مقصف.. وملهى.. وقاعات للأعراس والرقص.. وصوت ينداح ويترنّم بالقدود الحلبية..

هذه أرض العشر..

برّية كانت.. يسرح فيها الخيّال..

البطيخ الأصفر بحزوزه العريضة، يمدّ حباله الخضراء فوق الأرض المباركة، بطيخ شمعي اللون، حلو المذاق، يقطر شهداً، ويقرش تحت الأسنان.. البطيخ المحزّز يتكوّم في ساحة الموقف، والباعة يرفعون أصواتهم:

. بطيخ العشر يا ناس.

طعمه أطيب من الأناناس..

ولا أحد يعرف الأناناس!!

الأرض هنا مشرعة للريح والشمس والعصافير، ومن قلب المدينة إليها يلوّحون، في أيام الجمع

والأعياد يتدفّقون من طلعة السبسبي، يجتازونها صعوداً، من وراء مئذنة جامع الدلوك العتيقة، يتزوّدون الماء من سبيل في آخر الطلعة أو من خان "حكّوم"!..

هذه أرض الحلم المباركة.. لم تطأها إلاَّ أقدام الصالحين، وأولياء الله، والداعين بالأذكار، والمرتلين و المنشدين والمسبحّين بالأسحار.

يشتعل الوجد في العابرين، وهم يطوفون في دروبها والسالكون إليها صاروا غيوماً خفيفة، غيوماً من الندى النشوان صاروا برداً وسلاماً، يرفعون أناشيدهم في محبّة الرسول وأهل بيته، وعلى أنغام النّاي ودقّ الدفوف وتحت البيارق يزحفون، من باب البلد، من السوق، من الحارات، يزحفون.. موجات إثر موجات.. يزدحمون في أرض العشر، يقلبون أردانهم، ويلبسون ثيابهم بالمقلوب، يرفعون رؤوسهم وأيديهم مفتوحة نحو السماء، يستغيثون ويطلبون الرحمة ما الذي يتسرّب إلى أفئدتهم وأرواحهم تلك اللحظة؟

إنهم يدعون للمطر، وقد كانت رحمة الله قريبة... إلاّ من القانطين..

الأرض هنا، تفتح أمام الروح فضاءً رحباً، الطبيعة عذراء، تسرق الألباب، الدّروب تصل بسهولة ويسر إلى برية العشر، شيء يلامس شغاف القلب، راحة وهدوء، وخزانة الذكريات تفيض بالوجوه الطيبة الوديعة، والأرض الواسعة تحنو على الأحياء.

في أحضانها تهدهد الموتى، والتراب يعود إلى التراب.......

هتف المنادي "عفشة" في نغمة بدائية من أول السوق:

. ياسيّدي.. نحن على بابك.. ياكريم..

انداحت من حوله رهبة خاصّة.

رائحة الموت تسمّرت في أنفاسنا،

وعفشة يردّد:

. ياكريم..

ردّد أصحاب الدكاكين في سوق الكندرجية:

. الله.. الله..

وجه أسمر مستطيل، وعينان غائرتان منطفئتا البريق.

لكنَّ نظراته خاشعة. مسح بها المارين، وأزاح طاقية اللبّاد كاشفاً عن مقدّمة رأسه الحليق، استند إلى حائط الجامع، ربّما يودّ أن يهزَّ النعش الخشبي قرب الباب. ربّما يودّ أن يهزَّ أرواحنا إذ كان يصيح:

. تحرّك.. الرزق خفيف!..

نبضات قلوبنا لم تعد تغرّد.

رجفة حقيقية سرت إلينا، تسلّلت دافئة مترعة بأخلاط من رائحة الحنّاء والتمر هندي وعرق

السوس والبهار يرتفع صوت عفشة راعداً، يكتسح آخر الضجيج.في السوق مطالباً بالسكوت.

. يامن اشترى ولم يبع..

يامن عمّر ولم يسكن..

يامن طبخ ولم يأكل

يامن نام ولم يستيقظ..

يامن سافر ولم يرجع..

ركض أبو الريحان خلفه، شدَّه من كتفه المائلة ثم همس له بشيء، أصلح من وضع الحبل فوق كتفه الأخرى، ومضت عيناه المطفأتان، انفرجت أساريره الشاحبة كأوراق الكتب القديمة، رفع كفه المعروقة إلى أذنه معلناً عن بيع بستان على طرف العاصي من الجهة القبلية، ستة دونمات مابين قبور النصارى والبشريات.

فتح المنظر بوابة للرجاء.

عادت الأحلام إلى قدسيتها.

صار من حقِّ أصحاب الدكاكين في السوق أن يفكروا ويحلموا كما يريدون ربما يفكّرون بالحب والحياة والهدوء والأهل والأحباب والمواويل، ويحلمون بالنساء الجميلات والأطفال والبساتين والعصافير.

لكن الصمت يجرف أفكارهم. كلَّ واحد يطلق العنان لرأسه وخياله، وتتوزّع الأحلام، يرصدون في دواخلهم وقلوبهم النهار الآتي، الأسبوع الآتي، العام الآتي، وبقي عفشة صامتاً، تلفّه غيمة، وعزرائيل آب بلا حصاد، ولا راحلين جُدد.

أسئلة للموت هي، أسئلة للحياة، انداحت، أفكار ليس لها بداية، وليس لها نهاية.

نبضات قلوبنا عادت تغرِّد للصباح، تغرِّد للمساء، نبضات قلوبنا تغنّي، غناؤنا يخرج من القلوب، لا من مكبّرات الصوت.

ساحة أشواقنا تتسّع، تمتدّ، ساحة شاسعة لا حدود لها، ولا فواصل.

وعفشة قبل أن يصمت أعلن عن بيع أراضٍ من العشر من يشتري بفرنك؟ من يشتري أرض العصفر هناك؟؟ من يشتري أرض البطيخ؟...

والشمس ترتفع..

والسماء مازالت صافية، خالية من الغيوم،

والدنيا بخير..

وأهل السوق مسكونون بالحبّ، مسكونون بزهر الرمان، والعراتلية، والياسمين، مسكونون بحب أرض العشر، تشتعل أنفسهم بالوجد، وهم يهرعون على الدروب إليها، فراشاتٍ تطير، غيوم تطير، عيونهم تركض، دماؤهم تركض،كلّهم لها لا منها وإليها، يا ما طوتهم يا ما عانقوها.

والموت كالهواء، الموت عندهم لا لون له ولا طعم.

البرية تستقبل موتاهم. تستقبل أحياءهم.

. أنا بيّاع الورد.

طيّر يا زغيّر.. طيّر..

يمدون بُسُطهم، لقد بدأ السيران، والأرض المزار.

هي ملتقى الأحباب، ملتقى السامرين والعشاق، عيون مكتحلة من وراء المناديل، تومض بالحبّ، وأفانين الأحاديث تشعل نيران القلوب.

هل هذه الأرض نفسها كانت مزاراً؟

هل هذه البقعة ذاتها القريبة من السور سور العجزة، كانت قبراً لذلك الرجل الذي كان في مدخل السوق؟

كان رجلاً عادياً، لكنّه رائع لأنه طيّب ومتسامح، يأكل من عرق جبينه، وكدّ يمينه، من يعيد لنا وجهه الغائب؟ من يعيد لنا طربوشه الأحمر، وقنبازه المقلّم؟ من يعيد أحاديثه القليلة، وصمته؟

لقد سحقنا جميعاً، وأودع في كل قلب خنجراً عند موته.

في الدار، على سريره القديم، جوار الشبّاك المشرع علىتنكات الفل والياسمين، بين ذراعي أمّنا، فتح فمه كعصفور، ونفخ، قالت أمنا:

. اخرجوا!

. ولكن..

قالت بحزم وهي تضمُّ رأسه إليها بحنو عجيب:

. اخرجوا. أبوكم مات!!

وتحيّرنا ماذا نفعل.

صرنا وحدنا

من سيعلن موته الهادئ؟

لا عفشة موجود، ولا من ينادي محلّه.

الجامع قريب، والمؤذّن هناك.

ومكبّر الصوت يلعلع..

أوراق صغيرة تطايرت.؟

منها ما ألصقناه على الجدران، ومنها ما تطاير بين أيدي الناس.

الشمس كان ناعمة، والسماء صافية، وبرّية العشر صامتة.

في هذه البقعة، في هذه الأرض المجاورة للسور، وسّدناه مع آلاف الموتى، إلى جانب أمّه، بكينا، بكينا، ثم ضحكنا، هل يصدّق أحد ذلك؟ البرّية قالت لنا: كفى بكاء، فكففنا عن البكاء.

البرّية قالت لنا: اضحكوا، فضحكنا.
ضحكنا لموت أبينا الذي كان في الصباح يتشاجر مع واحد منا ويلحف عليه بالسؤال:
. كيف صرفت الريالات من دكان راشد آغا؟
صار يؤنّبه ولا يملّ، ويردّد مقولته الأزلية.
. يلعن سلطانك، وسلطان سلطانك...
خفف الوطأ أولا تخففْ..
السور هدم، والمقبرة أعلنت عصيانها.
عفشة يركض في السوق، دمه يركض، غيمة تلفّه وهو يركض، ونحن نردّد: الدينا بخير.
أرض العشر صارت متنزهاً لنا.
روضة للرياحين هي، ملعب للهواة، صالة للرياضيين، والمقصف، الملهى هناك بأنواره المتدلية من الأركان، حبال من مصابيح ملوّنة، وأغصان الياسمين تكتنفه، ولحم الفقراء يشوى، ومغنية جديدة بُحَّت حنجرتها بأحدث الأغاني.
موسيقى ورقص حتى آخر الدنيا.
والراقدون نفضوا عنهم أكفانهم وركضوا...
المقصف وجهتهم، ولا أحد يفكر بعد هذه اللحظة كيف صارت القبور بلا موتى؟
كلهم تجمعوا هناك.
كانوا يصفّقون ويتمايلون.
. وصلة جديدة.. الله.. وصلة جديدة..
على الكراسي البيضاء.
وسط الأرض المعشوشبة، توزّع الأحباب.
استندوا إلى طاولاتهم الحافلة بأطايب الطعام والشراب.
وبدؤوا يهتفون لمغنية قطعت وصلتها..
شيء ما طغى على أرواحنا...
ولا الموسيقى.. هي الموسيقى،
ولا الطرب هو الطرب،
شيء ما شدَّ على رقابنا.
ونحن بلا ربطات عنق..
الأشجار نفسها ألقت بأغصانها وأوراقها.
هربت منّا.
صارت حزينة أمام الناس، وأمام الله.

شيء، ما جعلنا مسمّرين منوّمين
العصافير نفسها هجرتنا.
فقدت ريشها، وتقوست أجنحتها.
إيقاع الموسيقى يستمرّ
ونحن لم نصغِ لشيء..
خفف الوطأ، أو لا تخفف.
وعلى الرغم من أنَّ وصلة جديدة ستبدأ..
لكن أحداً لا يبالي..
والسماء من فوق تنظر..
ولا تقول شيئاً..

❑❑❑

إلى الجحيم

قصة: سمير الشُحُف

أي ضجيج هذا الذي يجتاحني؟ أهو ضجيج غيابكَ، أم ضجيج الأحلام والذكريات؟

كم أحببت جنونك، وكم كرهته، لقد أوصلكَ إلى قفص الاتهام. كم سمعتهم يقولون: إنّه طيش وتهوّر، وما إلى ذلك من نعوتٍ، وأجيب سراً: "أحببته لأنه هكذا مشدودٌ وفاترٌ، أليس هكذا الرجال؟".

لا أستطيع أن أتخيلك إلا متفائلاً تصنع الحياة.. طيفكَ يرافقني، يتراقص، كما لو أنك أمامي وأنت تتحدّث أو بالأحرى وأنت تعزف بتلك النشوة، خصوصاً حين كانت تلفت انتباهك امرأة– كانت تتحرك غيرتي لتذكرك بوجودي، وحين تصلك رسالتي، تلتفت نحوي منذراً، وتواصل غزل الشباك لكي تنال إعجاب الحضور. لا أخفي عليك، كنت ترضي غروري بمواهبك المتعددة التي تجعلك محط الأنظار لكنك كنت تقتلني بتجاهلك– عندها كنت أفقد اتزاني وأرتكب الحماقات لأثبت حضوري حتى لو أفسدت الجلسة كلها، تضربني وأضربك، وقد يسيل دمي حين يستبدُّ بك الجنون، فأبكي مثل طفلة– بينما في أعماقي فرحة نائمة، تنتظر الجولة التالية– سوف تأتي أصابعك الدافئة تمسح دموعي، تتخلل شعري.. ثم تضمني إليك بقوة وحب، تدفن وجهك بين أضلاعي، تستنشق عطري– فأشعر بالسعادة تغمرني وكأن العالم يحضر كاملاً إليّ.

أما الآن فلا أعرف ماذا أفعل بغيابك المربك هذا، لقد حذْرتك كثيراً، وكنت تجيب دائماً: "إلى الجحيم" وها أنا أراك تدخله وتتركني وحيدة قرب فوهة الحمم عاجزة مشلولة لا أستطيع أن أساعدك بشيء.

هل أتوسل للمحكمة مثل محاميك المخنّث هذا؟

اللعنة.. لماذا اخترتموه بالذات..؟

لقد كرهته لبرودته، ولمنطقه المحكم السقيم، كرهت أناقته النموذجية، وذقنه الحليقة الملساء، ووجهه الخالي من التعبير.. توقعت أن تبصق في وجهه وهو يناشد المحكمة بالعطف والشفقة

عليكم. – فكرت بتوكيل محام غيره، لكنها كانت رغبتك ورغبة رفاقك، ولا أعرف لماذا.. وأنت الذي تكره هذا النموذج من البشر الذي يجيدون الكلام وراء الستائر وبين الجدران المغلقة.. لماذا لم يكن هو مكانك؟ أليس هو الأعرف بحقوق الإنسان.. لكنه ليس جديراً بهذا الوسام..

تغيّبت سلمى لأول مرة عن الزيارة.. شعرت كأنني تحت الطّمي. فوقي رسوبيات يصعب النهوض من تحتها، وقد انتبه زملائي إلى عزلتي وعزوفي عن المشاركة في النشاطات، حتى الندوات التي كنت مسؤولاً عن تنظيمها وإدارتها، فقدت الحماس لمتابعتها.

"أكلٌّ هذا لأن سلمى تأخرت؟

كلما انتبهتُ إلى شرودي، أجد نفسي أعاتبها، أسخط عليها ثم أشعر بالكراهية لكل شيء، وحين جاءت في المرة التالية أدركت أنها تغيّرت.. عرفتُ ذلك من لمعان شعرها، من بريق عينيها، انتصاب قامتها، وقع خطواتها وهي تبتعد ملوّحة باحتفالية. /كانت تغادرني نحو حياة تنتظرها/.

قابلتني وهي قلقة، مشتتة، مجرّد واجب خال من الشوق والمحبة، ولأن صبري قليل، أفصحت لها عن إحساسي، فلم تكترث واعتبرته مجرد هواجس سجين..

"ماذا يمكن أن يشغلني عنك، ولا همّ عندي سواك".

كدت أصدقها وأنسى، وعدتُ إلى أحلامي أتسلّى بها، فأنا في عين نفسي البطل الذي تنتظره الجماهير، سوف تستقبله عند باب السجن، سترفعني الأيادي، تنطلق خلفي مسيرة حاشدة تهزّ العاصمة. لكنني تراجعت بعد حين، وقد تيقنت أن الجياع يفكرون بالخبز، أكثر من الحرية.

كل الأحلام تبخرت.. لم يبق لي سوى حلم اليقظة الذي أعيد صياغته كل يوم، أُعدّل التفاصيل الصغيرة حتى أشعر بالرضا فأنام.

"سوف تتلقّفني سلمى، لن تتركني أضيع ثانية، هكذا كانت تقول لي في البداية: "عندما تعود إلينا سوف أقيّدك إلى معصمي".

كم كان ذلك جميلاً منها، وكم خفّف عني، ظلّت بجواري تغذيني من حبها، والآن أكاد لا أصدق أنها تحولت عني!

"لعل مخاوفي مجرد أوهام".

زيارة واحدة في الشهر، ومن خلال زياراتي له.. بدا لي السجن من الداخل أرحم، شعرت أن الحياة مستمرة وتكاد تشبه حياتنا العادية، فهذه طاولة، وهذا سرير، وذاك السجّان قد صحا لتوه، يغسل يديه ووجهه، على كتفيه منشفة.. بينما من الخارج بدا مرعباً، جدران ملساء، ميتة، محشوة بصمت أزلي، كأنك تنظر إلى قنبلة موقوتة ستنفجر إن حدقّت بها طويلاً.. قلت لنفسي: /لعل في هذا التصميم حكمة ما.. ليتعظ الطلقاء مثلاً، كنت أحسُب.. خمس سنوات، ستون زيارة، سأصبح على عتبة الأربعين، زوجي في الخمسين.

لعمري إنها حماقة..!! أحاسيس جديدة تنمو في داخلي فلم أعد أعتبر نفسي زوجة المناضل المدافع عن الحرّيات. "إنه ليس أكثر من أحمق آثر السجن على الحرية..".

هزّتني الفكرة وشوّشتّني، كأن الشيطان يدفع بي نحو الهاوية، ولن أستطيع تلافي سقوط محتّم.

كانت السيارات والمارّة تترنّح تحت شمس الظهيرة، بينما الكلاب والقطط تهرع نحو ظلال الأشجار والأبنية. غدت ثيابي مرهقة، تحف بجلدي بلزوجة منفرة. فكرت بشراء مظلة، واشتريتها فعلاً، لكنني لم أستخدمها ذلك الصيف لأنني تغيبت عن الزيارة التالية وقد انقضى معها أشدّ الأشهر حرارةً.

ثلاثة رجال انتهت أحكامنا معاً، خرجنا دون ضجيج، انسحبنا مثل القطط، مغلفين بالصمت كأننا نسبح في الفضاء، وقد بهرت أعيننا أضواء المدينة الساطعة، فوجئنا بالسيارات والحركة النشطة، رغم تأخر الوقت. لم يكلم أحد منا الآخر. وعند نهاية الشارع تعانقنا بحرارة أقل مما كنت أتصور.

استوقفت سيارة لتقلني إلى قريتي التي تبعد مسافة ساعة ونصف جنوب العاصمة.. وقد اشترطّت على السائق عدة شروط ألا يكلمني أبداً طوال الطريق، وأن يسير بسرعة بطيئة طلباً للسلامة، والشرط الأخير أن يضع في آلة التسجيل أغاني لفيروز فقط.

كنت أتحدث إليه باللغة الفصحى رغم أنني لا أتقنها.

تردّد السائق قليلاً- ثم أشار إلي بحركة من رأسه علامة الموافقة وربما طلب الأجر سلفاً، لأنه خالني مجنوناً.

-أريد أن أشتري مشروبات روحية، هل لك أن تعرج على حانوت أجد فيه غايتي؟

-بكل سرور.

كانت السماء صافية والنجوم تتراءى لي جميلة وكبيرة، وكلما شربت جرعة إضافية من النبيذ أشعر أكثر بجمال السكون المظلم المحيط بنا، كأن الكون كله ساحة كبيرة تدور أمامنا، عرضت على السائق نبيذاً فاستعاذ بالله وحمده وظل يقود سيارته بثقة، يسترق النظر إلي بين حين وآخر عبر المرآة.. ثم فجأة انبثقت على جانب الطريق تلك اللوحة.

(أهلاً وسهلاً بكم في محافظة..)

قرأتها، فانزلقت الدموع من عينيّ، طلبت التوقف عندها.

حملت زجاجة النبيذ، سكبت ما فيها على قاعدة اللوحة، جففّت دموعي، وتابعنا المسير.

أشار إليّ السائق عبر المرآة طالباً الكلام.

-أثارني سلوكك، فهل..؟

-القصة باختصار أنني كنت سجيناً .. وها أنا عائدٌ إلى أسرتي.

-...؟

-ما يمكنني قوله إنني لست لصاً ولا مهرباً ولا مجرماً ولا جاسوساً، ولا أتعاطى المخدرات، .. ولا أي شيء من هذا القبيل.

هكذا أجبته وعدت إلى سكينتي، رأسي محشو بالخمرة، وما ظلّ سوى الشوق إلى سلمى، طلبت زيادة السرعة، وأرخيت جسدي حتى سمعت نبضي يهزُّ المسند..

شربت جرعةً كبيرة من النبيذ طلباً للثبات..

"ستزغرد سلمى، سأضمها، سوف نضيء الأنوار الخافتة كي يؤجل الجيران مجيئهم، احتفال عائلي"

سوف نرقص، ونأكل، ونشرب، ونغني.

زيادة أخرى لنبض القلب، حبست أنفاسي، وأغمضت عيني كي لا أصرخ حين انبثق البيت أمامي تمالكت نفسي، تجاملت مع السائق، وما زلت أتحدث باللغة الفصحى، إنما بشكل أسوأ.

نهض الجميع من النوم على صوت الجرس، هرع الأولاد أولاً، ثم أطلّت سلمى تمسّد شعرها، تفرك عينيها بتكاسل، مرحبةً دون حماس، متجنبة النظر إلى عينيه مباشرةً.... هو يريدها أن تصرخ، تزغرد، لكنها خذلته.. حاولَ أن يضمّها فتخلصت منه وتهالكت على الكرسي.

-هل أنت مريضة؟

-لا عليك، صداع خفيف.

اجتاحته موجة غضب.. لكنه فضّل السكوت كي ينتشل الفرحة من الضياع...

-لا بأس سنبدأ الاحتفال.

قدّم النبيذ لسلمى أولاً، ثم للأولاد، لم يستجب أحد لرغبته، فارتد خائباً، انكفأ على الكرسي، أمعن أكثر في الشراب، حتى فقد رشده، فراح يردد أبياتاً من الشعر.. يعلو صوته ثم يغيب، يضحك، يبكي، يصرخ، يدور على قدم واحدة مثل راقص بارع، يرفع يده بحماس وكأنه على منبر للخطابة، ثم يخلد إلى صمت مريب.

"لقد دخل اسمي التاريخ يا سلمى"

خيال ملتهب بالنبيذ وظلام السجن.

"خمس سنوات تضيع من العمر، خسارة كبيرة، إنما يمكن تعويضها"

"أما أن تضيع سلمى، فلا شيء يعوّضني عنها.

"فما قيمة جمال الهواء الطلق دونها، وما التضحية والبطولة، أو الوطن بعدها"؟!

"إلى الجحيم بكل هذا"

كأنني كنت في غيبوبة بعيدة.. أصحو منها ببطء وصعوبة، شجيرات الزيتون نضجت في فناء الدار، تلاميذ المدرسة شباباً وصبايا.. أحاول تحصين نفسي، أستيعين بما قرأت وما سمعت كي لا أسقط عارياً حتنمن ورقة التوت، وها أنا ذا مثل ورقة خريفية، لا أسمع سوى لهاث المارة دون اكتراث، يزجرني بعضهم بنظرات شفقة، أو شماتة، حتى أولادي وسلمى، ليسوا بمنأى عن هذا..

لقد اقتحمتني سلمى مثل عاصفة، اقتلعتني من جذوري، بدّدت نشوة الانتصار.

–لماذا لا تشعرين بالسعادة يا سلمى؟

أسئلة ما حقة انهالت عليها.

–طلّقني!!

دوت الكلمة مثل قذيفة مدفع..

–ولماذا لا نتصالح؟

–لا أستطيع.

–ما زلت أحبكِ، يمكنني أن أغفر.

–لم يعد لهذا معنى..

–والأولاد..

–إلى الجحيم!

–الذكريات الجميلة؟

–إلى الجحيم!

ثم دوت طلقة في فضاء الغرفة

وقال أحدهما:

(إلى الجحيم).

❑❑❑

رغبة حائرة

قصة: ممدوح القديري

نظرت إليه بإشفاق– كانت تحاول إعادة الدفء إلى عواطفه، بعد أن خبت الرغبة في داخله منذ وقت ليس ببعيد وهو يمخر عباب الخريف– خلف أحاسيس وجلة تتوق إلى عشقها القديم– تنهدت واستسلمت لرغبة فاترة من نعاس مفاجئ– جذبها بعيداً عن اللحظة الممقوتة بجانبه.. أسرَّ إليها في إحدى الليالي. أن تشق طريقها بعيداً عنه– لكنها أصرت على البقاء بقربه– وفاءً للعشرة ومنعاً للقيل والقال في الحي الشعبي الذي تقطن فيه.. خشيت في غمرة نشوتها السابقة أن تسأله عن السبب– وخيالها يحملها إلى رغبتها القديمة في أن يكون لها وليد منه– بدأت تظهر في عينيها نظرة لوم وعتاب تختلط بشيء من الندم وذلك أثناء زيارتها لجارتها.. تتابعها وهي تنهر أطفالها وتشتمهم أحياناً وتتوجه إليها بالكلام وتقول لها : يا بختك، يا نعيمة– ربنا ريّحك منهم– "بلا خلف بلا هَم". كانت تسمع ذلك وتلوذ بصمت مرير. كانت تتمنى أن تفصح لها عن حقيقة مشاعرها. لولا أن سنها الآن لا يسمح بذلك.. فقد اقترب من مواسم اليأس– رغم إحساس بالأمومة يلح عليها.. لم تحاول أن تقتل اشتياقها إلى انتفاخ محبب أسفل صدرها– لم تقو على إخفاء نظراتها الجائعة إلى أطفال جارتها– أو غيرهم ممن تراهم في الطريق والأماكن العامة.

أما هو فقد ترك لها نصيباً من حرية التفكير –بما أنه السبب– وحاول أن يتفهم ما يعتمل بداخلها– حين يلمح تلك الغمامة على محياها وهي بجانبه– فيشعر أن وجوده– يضغط عليها فيتركها لبعض الوقت وينأى بنفسه في مكان آخر من الشقة– يحتويه فراغ فاتر من شعور غامض بالرفض وابتسامة شاحبة تضغط على شفتيه– لم يستوعب تلك الصراعات النفسية التي تمور في أعماقها وهي تبثه بعضاً من شجونها التي يؤججها ذلك الشرخ الرمادي الساخن في قلبها– كانت تشعر حين يحتويها الفراش معه أنها تُزف من جديد إلى جحيمه، بعد أن هرب منها حب المشاركة وهي تحاول أن تمسك تلك اللحظة الشاردة من ذهنها وهي تشتاق إلى فم صغير ترضعه– وكان يكتفي بأن يرنو إليها ونظرة قهر تطل من عينيه وهو يصارع همومه فيقترب منها ويربت على ظهرها

–يقبلها– تستسلم له بلا شوق– تسرقه اللحظة الحميمية من خجله الشديد وهو يحاول أن يلملم نفسه المتشظية أمامها– فينسحب من جديد إلى ركنه المعهود فوق ذلك الكرسي خلف مكتبه ليكمل رواية بدأها منذ أيام قليلة– لكنه يستشعر أنها لن تنتهي بسبب إحساس مُلِح أنه سيموت قبل ذلك.. ..

خرجت إلى الشرفة بعد انسحابه –تستنشق عبير أزاهير الحديقة القريبة من البناية التي تسكنها– اصطدمت عيناها بمجموعة من القطط تموء بصوت قريب من النواح– يشتد حين يقوم أحدها بلعبة التكاثر– بشكل أفزعها. لكنها بقيت تتابع وقشعريرة ألم خفيف تعتري جسدها الصادي إلى لعبة مماثلة– شعرت بعدها بالأسى واليأس وهي تبعد كأس الشاي التي كانت ترشف منها– امتعاضة تبرم تناوش وجهها– تترك الشرفة وتدخل– تراه جالساً إلى مكتبه بين كتبه.. آثرت أن تجلس أمام التلفاز وتتركه في سياحته المحببة بين الصفحات والسطور– أدارت جهاز التلفاز– "بالريموت كنترول" تنقلت بين القنوات الفضائية– تتوقف عند إحداها تبث برنامجاً عن الزواج العرفي– فتاة في مقتبل العمر– تدافع عن حقها في أن يكون لها زوج بهذه الطريقة الخفية– يقاطعها أستاذ جامعي معروف– قائلاً: من الأفضل أن يكون الزواج معلناً حسب الشريعة، تصر الفتاة على موقفها وتقول: الشباب عازف عن الزواج لتكاليفه الباهظة مع تعقد الحياة وقلة الدخول– فانجرفوا يبحثون عن طرق أخرى. حتى لو كانت تخالف العرف المعروف– وأن الزواج العرفي أفضل الشرور– وأنها ستكون بعيدة عن دائرة تأنيب الضمير بفعلتها تلك وتابعت البرنامج ولم تستوعب موقف الفتاة– مطت شفتيها وتحولت إلى محطة أخرى– كانت تبث فيلماً إباحياً– تتوقف قليلاً ثم تقفل الجهاز– تنهض وتتجه إلى غرفتها– تشعل سيجارة– تنظر إلى جهاز الهاتف– تمد يدها إلى السماعة– ترفعها– تشعر بارتكاس في داخلها وهي تضغط على بعض الأرقام– تتسارع دقات قلبها– يأتيها رنين عبر الأسلاك– تسمع ألو.. ألو.. تضع السماعة دون أن تجيب.. .. تشعر أن شيئاً تحرك في أحشائها– تضع رأسها على وسادة جذبتها من فوق السرير بعد أن جلست عليه.. . تضع يدها على أعلى معدتها– تتساءل هل حدثت المعجزة؟ تبتسم ويدها مازالت في مكانها– أحست كأنها في حلم– ترددت حين خطر ببالها أن تخبره بما شعرت به قبل قليل– أرجأت ذلك إلى يوم آخر ريثما تتأكد ... النعاس يغالبها وهي تنتظر قدومه– حاولت أن تفلت من النوم لتعيش بعضاً من أحلامها الضائعة والأمل يقترب– احتضنت أفكارها وجفونها تضغط على عينيها– استسلمت للنوم– وهو مازال يتابع رحلته بهدوء داخل مكانه المفضل بين الكتب التي تحمل تجارب الآخرين تؤنسه في وحدته بعيداً عن غرفة النوم.

❑❑❑

حصاد الدفلى

قصة: جميل سلوم شقير

كانت الغجرية تكره في زوجها مظهرين، عباءته المقصّبة، وشاربيه، كان مجرد ارتدائه العباءة يجعلها تتصوره سحيقاً في القدم، لم يكن ذلك مجرد تصورات وأوهام، بل إن تجاربها معه جعلتها تتوجس شراً عندما كان يتدثر بتلك الخرقة السوداء، حيث كانت تلمس تغيراً حقيقياً في طباعه، تحل فيه الشراسة، وتفوح منه رائحة التسلط، تختفي دماثته، وينقلب إلى نمرود هائج أحياناً، وربما عزت عتّتهُ الطارئة أحياناً لارتدائها، وصارت طباعهُ تذكرها بما قرأت عن تطيّر النعمان، واعتماده مزاجية دنيئة بتصنيف أيامه بين السعد والنحس، وربما كان من سوء طالع "سليمان"، أكثر شباب البلدة وسامة، أن تقدم لخطبة "الدفلى" ابنة "واكد" في يوم نحسه، وعلى الرغم من تواطؤ الغجريّة مع سليمان والدفلى، فلم تفلح جهودها، لأن أكثر ما كان يزيد من إعجاب الدفلى بأبيها، هو عباءته، وسلوكه عند ارتدائها، لذا فإنها لم تستهجن قبول الدفلى لإرادة واكد مؤقتاً، لكنها استهجنت إصرارها على رفض الحبيب سليمان وبشدّة فيما بعد، واستطابتها الرضوخ لإرادة عباءته، وعلى الرغم من قدرة الغجرية على ترويض بعض طباع واكد، فلم تفلح هذه المرة بليّ ساعده، رغم أنها فازت بذلك في كثير من الأمور، فهي الزوجة الرابعة والوحيدة التي استطاعت منع واكد من ضربها، واستطاعت أن تفرض عليه احترام النساء، السلوك الذي كان مستهجناً آنذاك، حيث أجبرته على اصطحابها، والسير بجانبها في الشارع العام، أمام عيون الناس ونظراتهم، التي كانت تفترس لحم كتفيها العاريتين، وتنهش سفحي وادي صدرها، وتتركز فوق فخذيها المسكوبين من عاج.

أما الآن وقد أسندت الغجرية ذقنها إلى كفها، وطفقت تراقب مرور سليمان تحت مصطبتها، فقد عبأتها مشاعرٌ تمازج فيها الحزن بالكراهية، لقد كانت تراقب رجلاً وسيماً طويلاً، يرتدي قمبازاً من الحرير الدمشقي، يغطي رأسه بحرام أرقط السواد، يتربع فوقه عقال مثل حنيش مجدول، وتتوسد العباءة المقصبة ذراعه اليمنى، يتدلى منها هدب ذهبي ينوس بشكل هادئ. شدهتها نظراته الشامخة، وخطواته الهادئة الرتيبة، ذكرتها بمشية جنرال بين بيادقه، هكذا كان يسير سليمان، لا تلفت نظره حادثة، ولا يثير اهتمامه نهود بارزة، لا تهمه، فحش امرأة بعطر نفاذ، لا يسلّم على أحد، ولا يرد السلام على أحد، دمعت عينا الغجرية عندما شاهدت حشداً من الصبية يلحق بسليمان، الصبية تطقطق خلفه بحجارة بازلتية وتنشد: "يا سليمان، ليش زعلان.. روح تجوز يا سليمان"، لكن سليمان يتابع السير وهو يحدث نفسه بصوت مسموع، وكأنه لا يسمع

الصبية ولا يراهم، هذا الهدوء، هذه الجلادة اللامبالية بالصخب، كانت كافية لترميد حماس الصبية فيتفرقون بحصيد الخيبة، وتُردّدُ الغجرية: "يا حيف على شبابك يا سليمان، ضيعتك "نبشة" القبر، خمسون عاماً مرت وأنت تنقّل العباءة/ النكبه من ذراع إلى ذراع، بحذر وعناية شديدين"، وكثيراً ما شاهدته يخاطبها بانفعال اللائم، يداعب هدبها المتدلي ويبتسم أحياناً يحرك يدهُ الحرة، تهتز ذقنه، يلوي برأسه، كأنهُ يحاول إقناع قضاة الأرض بعدالة قضيته، يرفع طرف حرامه كي يغطي العقل فوق رأسه، يرفع راحة كفه لمحاذاة أذنه، فيظهر كمن يسترق السمع لمحدث موهوم، يخاصمه أو يؤنبه، نيفٌ وخمسون عاماً تأكلت ولسان هذا الرجل لم يتأكل، لقد ذرع كل شارع في القرية وكل زقاق، ولم يتوقف ساعة عن الهذر، سلوك يومي ثابت، لا تغيرهُ إلا ساعات الاحتفالات، فقد كان يطربه تجمع الناس لأمر ما، يختار مكاناً بارزاً على شفير الرعاع، يصاب بحمّى الخطابة الهامسة، مما يذكرّ مشاهديه بأنهم أمام خطيب غدر بصوته انقطاع التيار الكهربائي، وخوى المكبر أمامه، وصار صوته مستلباً أبداً، لا تلتقط كلماته إلا الأذن القريبة جداً منه، حيث كان يكرر عبارات محددة: "الذيب.. الذئبيّة.. مجرّية الذيابه.. الواوي.. الواويّة.. واكد مات.. واكد حي.." وتعصف الذاكرة برأس الغجريّة، يوم كانت تسعى لتأمين لقاءاته مع الدفلى بسريّة عجوز شمطاء، سخرت من نفسها الآن، لأنها كانت تهددهُ بوقف هذا التواطؤ إذا جاءها المرة القادمة ولم يحلق شاربيه، لأن حقد الغجرية على شاربي واكد الغليظين، جعلها ترى كل شارب غريماً وعزولاً لها. لأن غلظة شاربي واكد كانت تفسد عليها التمتع بشفتيه، خاصة عندما كان يتعرى حتى من ورقة التوت فقد كانا يحجبان عنها جمال فمه، يغطيانه مثل لثام، متدليان مثل قرني ثور، مُثبتين تحت أنفه بشكل مقلوب، وصل كرهها لهما إلى الأوج عندما كان واكد مرمياً على فراش الموت، ودّت وقتها لو يمهلها انتشار الخبر، حتى تتمكن من حلقهما، فرصة أخيرة كانت مواتية للانتقام منهما، لأن صاحبهما قد همد، وتسرمدت النهاية، لكن عويل بنتيه كان قد جمع نساء الحي حوله في دقائق، وفاجأن الغجرية تحاول إلباسه العباءة المقصبة الأهداب، ساعدنها في التغلب عليه، فارتداها مكرهاً ولأول مرة، حين كان ارتداؤها مصدر اعتزازه الوحيد فيما مضى، لكن إصرار الغجرية على دفنه مكفناً بعباءته تلك، كان قد أثار رفض وغضب بنتيه، وبخاصة الدفلى، التي رفضت ذلك بشكل قاطع، خرجت إليهن الغجرية من مخدعها، قرأت بشكل علني وجهوري وصية واكد، التي ربما كانت قد كتبتها توّاً، أو أنها قرأت لهن وهماً غير مكتوب: "هكذا أوصى واكد"، عبارة أطفأت بنتيه، وكبتت حرنهما، أو ربما اندلقت فوقهما مثل دلو ماء. ووري واكد التراب، ونهش الحقد عقل الدفلى، بعد أن زارها الشيطان زيارة خاطفة، وقررت التنفيذ، كان سليمان الوسيلة، لأنه لم يكن قد قطع الأمل منها، واستمر ينتظر منها ولو نظرة رضا، وبقي هو الشاعر المتيم المرهف الوقور، وعلى الرغم من أنه عاش سنوات الصدّ دهوراً، فهو لم يفتأ يشبب ببنت واكد كلما قارف العرق. شاهدها تبكي أباها، وظن بكاءها عشقاً:

"وإن بكيتِ الكون لأجلك بكي — وإن ضحكتِ اهتزِ عرش المملكي
سنان لولو، شفاف ارق من الورق — ***وشعْر أشقر لون دبس بعلبكي***
كل شيء ربي خلق حسن وجمال — أعطى البشر قيراط والباقي لكي"

تطوعت إحداهنّ ونقلت لها القصيدة بعد بضع أيام من موت أبيها، فنما بسرعة عجيبة ما زرعهُ الشيطان، بين الحبق والنعناع الذي سيّجت به الدفلى أطراف مصطَبتها، ابتسمت للقصيدة بغطرسةٍ فاضحة، قالت لنديمتها ونظراتها تتطاول وتتطاول، حتى حامت حول القبر، أو ربما اخترقتهُ:

-"بعثيلي الشاعر فوراً.. أنا عاوزتهُ.."

انتقلت الآن عدوى هذر سليمان إلى الغجرية، سمعت نفسها تتكلم: "ماذا أبقى القبر منك ومن شعرك يا مسكين..؟ قذفت بأُفٍ في الهواء، مسحت عن طرف العين دمعة، هذا بينما كان شبحُ سليمان يتوارى في آخر الزقاق، ثم قالت:

-لكنه ابتلع الطعم بتهور سمكةٍ جائعة، على الرغم من رصانتهِ ورجاحة عقلهِ.

هذا لأنها علمت فيما بعد، بأن سليمان قد جاء الدفلى، وصدع بالأمر دون أدنى تردد، فما أن وعدته، حتى انتخى أمامها نخوة المعتصم، ورفع عن رأسه حرامهُ الأرقط وعقاله، وضرب بهما الأرض تحت قدميها:

-عند عيونك يا الدفلى..

قالها وتوارى، وفي العتمة تمادى وتمادى، تلاحقهُ غمزةٌ فاحشة متغطرسة من عيني الدفلى، طار إلى المقبرة، يمتطي أفكاراً مزركشة، يغازل حلماً معطراً، وتصور نفسهُ يلامسُ بأصابعه الطويلة قباب الدفلى المقدسة، نظر إلى كفّه في العتمة، تلمس خاتماً فضياً مكسوراً، حمد الأقدار التي منعت الدفلى من رؤيته، نازع الخاتم حتى نزعه عن إصبعه، ثمّ رماه، واخترق الليل مثل القدر، ماردٌ أسطوري، حوّله الهدف إلى ريشة في مهب الريح، وبات ما طلبت الدفلى تنفيذه بسيطاً وصغيراً، أمام ما وعدتهُ وما وعد نفسه به من نعم، لقد هرب الخوف من المقبرة عندما وطئتها قدماه، رقصت لهُ أشباح المقبرة ولوحت له، واستأنس بها بدلاً من أن ترعبهُ منقار مجرفته يبعثرُ التراب عن القبر، وتهرب أحجار اللحد تاركةً جثّة واكد في العراء، ذعرت الباكتريا فنشرت في وجهه غضباً كريه الرائحة، سليمان يقلب الجثّة، يعمل بنشاط على تخليصها من العباءة، لم تسر الأمور باليسر المطلوب، لأن يباس الحياة وتخشّب الذراعين وخشخشة العشب حول أفعى هاربة، وإحساسه بعددٍ من العناكب تتسلق قوائمه، وعبور الفأر السريع من تحت الجثة، كل ذلك، جعله عصبي التصرف، نزق الحركات، استقدم إلى دماغه تصورات حلوة، ورأى نفسه يسلّم الدفلى العباءة المقصبة، سيقايضها بسعادة الدنيا، حاول كسر السكون الرهيب، بدأ يكلم الجثة بصوت عالٍ:

-"يا عمي.. شلاح هالعباية بطيبة خاطر.. أحسن ما تشلحها غصب".

وتناهت إلى مسامعه فرقعة عظام ذراع وأكد، كي يجبره على ترك كم العباءة، لوى ذراعه الأخرى، انتابه شعور بالندم لنزقه الذي تسبب بكسر الذراع الأولى، حاول معالجة الثانية بحذر، حريصاً كل الحرص على عدم تهشيمها، أجبر الذراع على التوتر، وما أن تحرر كُم العباءة منها، حتى هوت، ثم شاهد شرراً يطير من عينيه، عندما هوت ذراع واكد على أذنه بصفعةٍ وتلاها سقوط.

❑❑❑

كن صديقي

قصة: فهد بهجت الحوش

بعد قليل سيأتي منذر لزيارتي. سيلقي عليّ نفس الابتسامة، وسيمسح شعري بيده الخشنة، وسيجلس بقربي متظاهراً بإنسانية مفرطة يحاول أن يغمرني بها ليعوضني عن حب المجتمع كله. آه كم أتألم منه ومن سواه ومن السخريات التي ألحظها في عيونهم. أحس أنني أقضي عمري وأنا أتنقل من مرافق إلى آخر، وحيداً ومجروحاً، وما أكاد أعتقد أنه المرافق المناسب حتى أكتشف مدى تملقه وخوفه من مواجهة الآخرين عندما يكون برفقتي.. إنني مكسور القلب والروح.. لا أحد يحس بغربتي وآلامي.

(كان يمشي إلى جانبي في تعاطف سلبي لا لغة له ولا صوت وكنت أسمع صوته الآخر يقول: إني ضجر بصحبتك ولا أدري ما أفعله لك.. وكنت أبتسم له لأريحه وأطمئنه بأنني لم أفهمه، وحتى أغذي فيه روح العطاء كنت في آخر كل لقاء لنا أطلب منه أن يزورني ثانية وألح بطلبي مرات ومرات إلى أن يجيبني بقساوته التي عهدتها: سأزورك في الأسبوع القادم، وكنت أبتسم ولا أدري لماذا كنت أشفق عليه وأتمنى أن ألتقي به، ربما لأنني أحببته، بل أحببت فيه الإنسان الذي يحاول أن يقدم نفسه للآخر).

بعد قليل سيأتي منذر ليتابع عطاءه وأتابع عجزي المستمر. تدخل أمي مقطبة الوجه، تحاول أن تتصنع ابتسامة تعبر فيها عن ارتياح غامض لا أرضى له. يبدو أنها متضايقة من أمر ما! أقترح عليها أن نخرج معاً ، تبدي دهشتها من استغنائي عن موعدي مع منذر، لن أقول لها إنني أفضّل صحبتها، وإنني أحس بصدقها في كل حركة تقوم بها.. أتمنى لو أعرف إنساناً مثل أمي، يفهمني كما تفهمني! يحس بي كما تحس بي! يحبني كما أنا، رغم إعاقتي.. رغم تخلفي العقلي.. مع الزمن نرضى بإعاقاتنا المصلوبة على جدران المجتمع، نقبلها، ونحلم باليوم الذي يأتي فيه من ينزلنا عن خشبتنا المملوءة بنظرات فولاذية ثبتتنا حتى النهاية.

أحلم بأن منذر يطرقُ الباب ويدخل لاهثاً وكأنه اقترف جرماً ما، ويقترب من أمي باكياً وهي تقول له: ماذا بك. ولكن منذر استلقى أرضاً وراح يتحدث بلغته التي لا أفهمها، ويتخبط فوق الأرض، ومن فمه رأيت سائلاً أسود يخرج ببطء يشكل بحيرة سوداء تتسع وتتسع لتغمرنا أنا وأمي والبيت بأكمله أنظر إليه وهو يعوم بمجاديف خفيّة رخوة وأسمع صوته المخنوق يتكرر دون أن

يضجره التكرار: اقترب مني.. اقترب مني..

بدا لي المنظر هزلياً ومحزناً ومشوقاً في آن.. هل حقاً يدعوني؟ أم أنه يوقظ في إنسانيتي شخصاً آخر دفنته منذ طفولتي؟ هل أستطيع أن ألبي دعوته؟ لماذا يذكرني بضعفي دائماً؟ أحضن أمي بخوف.. أصرخ بها: لماذا؟ تجيبني بنفس الخوف: ماذا جرى لك؟

صوتها يعيد إليّ الطمأنينة. يخدرني. يعيدني إلى واحاتها العذبة، وأغط في إغفاءة قصيرة، أتابع حلمي بهدوء نسبي فأرى أن السائل الأسود تحول إلى أحمر وأخضر وأصفر، أبحث عن منذر فلا أجده، أرى قطيعاً من التيوس المغبرة تدلف إلى وادٍ سحيق، أتبعها.. أكاد ألتحم بها لولا أنني سمعت صوتاً قادماً من الخلف، ألتفت.. أرى قصراً في منتصف صحراء واسعة.. أتقدم ببطء على صف طويل من أقزام مسلحين بدوا متأهبين لاستقبالي بوجوه صفراء تحاكي الرمال استعدوا للانقضاض في أية لحظة يخالونها مناسبة، وكأنهم حراس مهرة منحدرين من دمٍ ملكي صاف. وظللت أتقدم وعقلي يغوص كما يحدث لي في كل مرّة عندما أشعر بأنني أخضع لمنطق لا حيلة لي فيه وأسلّم به بعيداً عن اتخاذ أي موقف وأنتظر من يتخذه عوضاً عني. وبعد لحظات أو أيام أو سنوات لا أدري قدموني إلى ملكهم القزم وكان هذا أقصرهم وأشدهم اصفراراً، ونصحوني بأن أخلع نعلي لأن المكان الذي أطؤه مقدسٌ. خيّل إليّ أنني وطأت هذا المكان من قبل وأنني أعود إليه حاجاً ومشتاقاً ومعترفاً بانتمائي إليه.. وأنني بدون حرج أتابع رحلة تشردي نحو الأصل.

نعم، أنا قزم ملكي آت من صحارى الأمس أفتش عن موطني الذي تاه في عقول البشر. أنا الصوت الذي لا صوت له أنتظر من يسمعني قبل أن أنطق. أنهض من غيبوبتي، أكاد لا أصدق أن ذلك يحدث لي. هل بدأت أعي غربتي التي تكبّلني في إطار من الخوف؟ أم أنني أستسلم لتيارات غامضة وأصاب بالجنون؟ لكنني مجنون.. يقول لي الصوت القادم من موطني الأول: أنت إنسان ملكي وسليل أسرتنا الملكيّة، إن قزميتك فقط تحول بينك وبينهم. أرى أمي إلى جانبي كتلة من الضوء المشع بالحب ولأجل ذلك أحبها، أمي التي أسرتني وجعلتني أتحمل نظرات التعذيب بشيء من قيود حبها اللامرئية.

أحس بالجوع.. أهرول نحو المطبخ.. أرى على جانبي الباب من الأعلى عنكبوتين عملاقين يتدليان نحو الأرض وكأنهما انتهيا من حراستهما للتو. ألحق بهما.. يختبئان في جحر مظلم خلف الطاولة. تلحقني أمي: ماذا تفعل؟

-إنني جائع.

تضحك.. تفهمني جيداً.. هل تعلم أنني كلما جعت أرى نفس العنكبوتين يتدليان نحو مضجعهما خلف الطاولة، أخشى من اليوم الذي أتحول فيه إلى عنكبوت قزم يتدلى رعباً، غربة، ولا يقوى على فك وثاقه. أخشى أن أفقد أمي ولا أجد من ينحدر معي في الطرف المقابل.. فأنحدر حتى البحيرة السوداء.

مسكين منذر لا بد أنه فقد رفيق انحداره لذا لم يستطيع المقاومة وغطس في بحيرته في أول تجربة له. أخشى أن أنغمس مثله في شر انحداراتي وأتيه مع قطيع التيوس المغبّرة.

(لم يكن الطبيب المختص يتوقع قدرة استيعابي فسمعته يقول لزميله عني: إنه مريض بالقصور العقلي وهذا يعني أننا أمام حالة قزميّة لا نستطيع التفاعل معها إلاّ إذا ساعدنا بنفسه). لن أنسى ليلة فهمي للحقيقة، حقيقتي التي لم أعد أميز إذا كانت قد تاهت عني حقاً أم أنا الذي فقد قوّة صبره على احتمالها ففقدتها. أسمع صوت أقزامي شبيهاً بالحشرجة، وهي تدافع عن نفسها: "أنت والحقيقة تشكلان قوّة واحدة".

قرع على الباب.. لا مفر من استقبال منذر.. أعرف أن صبره نفد ولا شيء بعد اليوم يرغمه على مصاحبتي، لكنني سأستقبله وسأعرّفه على قبيلة أقزامي، كما أنني سأمد له يدي المتعبة ويكفيني منه شرف قبوله لها!

أفتح الباب.. يدخل.. أجلس إلى جانبه. يتدفق تيار سرّي لا مرئي بيننا فنهتز. تغمرنا فجأة رياح أسطوريّة غامضة نسمع غناءها كسيمفونية رومانيّة قديمة. قال دون أن يتملّق بالكلام كعادته: كن صديقي!

لا أصدق ما يقوله.. أشعر أن كوني ولدت معاقاً وذكياً في آن أمران لا يحتملان. أو أن إدراكي المفاجئ لأقزامي التي تحيا بداخلي جعلني أعي حقيقة من حولي وأنغمس معهم في التيار دون أن يمسني.

قلت له: أحبك أنت وأقزامي.

–من هم أقزامك؟

–إنهم من وقفوا إلى جانبي طيلة فترة انشغالكم عني.

–لكنني كنت معك لسنين طويلة.

–لم يكن أحد معي.. أمي فقط كانت إلى جانبي، وهي الوحيدة التي هيأت لي الطريق لأدخل إلى عالمهم.

–وهل أستطيع أن أدخل معك إلى عالمهم.؟

–اخلع نعليك وتخلّ عن كل ما تملكه حينئذٍ يمكنك الانضمام إلينا بسهولة.

–كيف؟

–تخلّ عن أفكارك فهم لا يأخذون بها.

–وكيف أفكر؟

–لا تفكر.. هم يفكرون عنك..

–وحريتي؟

–الحرية لا تكون بالتفكير.. فأنت حر قبل أن تعرف ما هو التفكير.. جميعنا نولد أحراراً لكننا نقيد أنفسنا ونقزمها وننساها في صحارى بعيدة كل البعد عن هذا الزمن، ونخلق لها مدناً متحجرة نزينها بعقولنا الفارغة.

لا يفهم.. يقف حزيناً، وقبل أن يتركني قال: جئت لأقول لك إن خطيبتي تخلّت عني لأنني منعتها من الذهاب مع رفاقها إلى البحر. وخرج.

ذلك الغبي، لم يكن يعرف أنه كان يتملك خطيبته بدل أن يحبها، بل كان يتملكني أيضاً، وغدونا، خطيبته وأنا، قزمين جريئين يبحثان عن مملكتهما الفاضلة. أخلع ثيابي وأذهب إلى جحري عارياً. أستمتع بالنوم متحرراً من كل ما صنعوه وفكروا به معتقدين أنهم يقدمون شيئاً مفيداً للبشرية. وأنام براحةِ ضمير عجوز ودع كل أولاده وراح يحلم بأول ليلة لزفافه الأبدي.

* * *

أستيقظ. أجد نفسي خارج جحري، لابساً ثياب نومي، جالساً فوق سريري الخشبي الذي قدموه لي في عيد ميلادي الخامس والعشرين.

كل صباح، اكتشف انهزامي من معركة كنت فيها غريباً وبعيداً عن كل أبطالها لا مفر من العودة إلى جحري عارياً.. عارياً!

أخلع ثيابي. أنزلق إلى أقزامي وأنا أتهيأ للاصغاء إلى ما سيقولونه لي.. أية أفكار سيقولون بعد زيارة منذر السريعة؟. أصغي إليهم وأنا أتشوق إلى فهم حقيقتهم حيث لا مفر من اتخاذ قرارات أواجه فيها الآخرين.

(ذلك الصباح الحزين، بعد وفاة أبي بأيام، أخذتني أمي إلى الطبيب بعد أن باعت آخر خاتم تملكه. وفي العيادة كانت المفاجأة حين قال لها الطبيب:

–ابنك لا يقدر على الإدراك، وبالتالي فهو لا يستطيع اتخاذ أي قرار. لكنني أدركت حينئذٍ أنني وضعتُ خارج إطار مدينتهم. واتخذت قراراً حاسماً بأن لا أدخل تلك المدينة حتى يتراجعوا عن قرارهم).

أقزامي تصرخ بعنف.. تنتفض ثائرة، وأنتفض.. أشعر بذعر حقيقي.. هل سأبقى على قراري حتى الموت؟ متى يتراجعون عن قرارهم؟ متى يعترفون بقدرتي على إدراكهم؟ قد يمر وقت طويل قبل أن يعترفوا وقد لا يعترفون.. لكن صلتي بأقزامي تملأ حياتي عاماً بعد آخر وصرت أسمع أصواتهم في داخلي أكثر من أصوات الأحياء الذين حولي، أتمنى أن أنقل إليهم خبرتي الطويلة مع أقزامي لكنني أعلم أنهم سيفضلون المكوث بعيداً متحاشين انحدار أفكارهم وخبراتهم وانقلاب مخططاتهم الروتينية مع أنني أرى أن الفارق ليس كبيراً بين قزمية انحدارهم وارتقاء قزميتنا، ولأنهم لا يعرفون أننا نمسك بزمام الأمور وأن ما من سر من أسرار وجودهم يكتشفونه قبل أن نوافق عليه فهم ينسبون لأنفسهم كل ما هو كامل ويتركون لنا نفاياته وكأننا خلقنا لينتقصونا وخلقوا لنشيد بكمالهم.

أقزامي تعود إلى الصراخ.. وأصرخ .. ويصرخ جسدي العاري بينما تلملم أمي ثيابي وتغادرني، وهذا معناه أنها ستغسلها وتأتي لي بثياب نظيفة.

سأذهب إلى منذر.. في عقله باعتقادي بصمة من جهل.. سأذهب إلى كل الذين هجروني قبل أن يعرفوني.. في قلبهم باعتقادي نزعة من حقد أعمى..

أترك المنزل.. الشمس تشتعل استقبالاً لحواسي اليقظة، وأصوات الشارع مكتومة تماماً.. استسلم لتيار ساخن وأسبح مع ذراته.. لماذا يخشى الناس الغبار وهم مصنوعون منه؟ التيار يقذفني إلى حيث لا أدري.. وأقزامي تتداعى في داخلي كتلاً من نار.. أخلع ثيابي وأطلقها للتيار، وأفرد أطرافي كطير أضناه الترحال في بلاد لم يطأها من قبل. كم هو رائع أن أعوم في بحر أقزامي الناريّة، كم هو رائع هذا التيار الساخن الذي التحم به! كنت أشتاق للالتحام بإنسان صديق.. إنسان يفهمني.. يحس بي.. يتسلل إلى قلبي كما تتسلل الآن جزئيات التيار إلى حلقي وشراييني.

أجدني أرقص أول مرّة على أنغامٍ ليست من هذا العالم وكأنني في حفلة بدائية لكوكب اكتشف حديثاً، وكلما ازدادت حرارة التيار المحمّل بأقزامي أحسني أرتقي إلى منارات متوهجة تصدح فيها أصوات ملايين المنبوذين الذين استغنوا عن هذا العالم.

أتابع عومي بهدوء، أصل إلى مغارة مظلمة جداً، أتوقف أمامها، أرى عناكب تتدلّى من أعلى المدخل، أسترخي كما لم أسترخ منذ أعوام بعيدة.. يتوقف التيار في داخلي، وتهدأ أقزامي المستنفرة.. أترك أطرافي تتساقط بارتياح.. ألمح غباراً يتصاعد من تحتها باتجاه المغارة.. أزحف خلفه.. أدخل المغارة.. أرى مستنقعاً تحيطه طحالب قديمة، أتقدم زاحفاً، أرى جسداً عارياً لإنسان قادم من عالم مأساته العقل الالكتروني.

الغروب.. وأنا أسير خلف سور المدينة أرافق أقزامي التي هدأت لتوها.. أمرُّ بقرب ساقية تهب منها روائح غير مستحبة، أشعر أنني بدأت أنهار وأنني مهيأ لنوم أبدي.. أرفع رأسي إلى السماء وأطلق من صدري صرخة، أرتاح لذلك.. أكرر الصراخ.. وأصرخ كطفل أُخرج من رحم أمه عنوة. أشعر بالإعياء.. أقع أرضاً.. أنهض.. أقزامي تجري في عروقي بدلاً من الدم.. تحيا بداخلي.. أتحسسها.

في الشارع المؤدي إلى بيتنا، أسير وفي داخلي مئات العيون الساخرة تنفقيء باستمرار.

في البيت، أرى أمي جالسة على سريري ممتلئة غبطة بعودتي وفي يديها ثيابي النظيفة.

❒❒❒

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

❑❑

□□

قراءات... قراءات... قراءات

الحيِّز الروائي في " صخرة الجولان "

مُقدمة:

. تملك البنيوية منهجاً متماسكاً لدراسة الرواية الحديثة، إذا ما أُحْسِن تطبيقه تمكن الدارس من الوصول إلى نتائج مطمئنة، تسمح باستنطاق دلالة النص الروائي، ويعتمد هذا المنهج على عدة قضايا هي: البناء السردي، بناء الشخصيات، المنظور الروائي، الحيز أو الفضاء الروائي، ويتفرع عن هذه القضايا مسائل تخص كل واحدة منها على حدة.

ـ سنقتصر في دراستنا لرواية "صخرة الجولان"، على الحيز ببعديه الزماني والمكاني، بعد أن نعرِّف بالحدث المحوري، وما يتفرع عنه من وقائع تخدم الهدف أو تعترض سبيل تحقيقه، وتبلور آلية الصراع، وصولاً إلى النهاية التي تعني النجاح أو الفشل، أو السماح باستمرار السعي نحو الغاية المرجوة أي باستمرار الصراع.

وقد آثرنا مصطلح "الحيز"، على مصطلح "الفضاء"، استنساباً واستئناساً بالمعنى اللغوي لكل منهما فقد جاء في لسان العرب (الفضاء: المكان الواسع من الأرض، والفعل: فضا يفضو فضواً، فهو فاضٍ قال رؤبة:

أفـرخ قـيض بيضـها المنقـاض — عـنكم كرامـاً بالمكـان الفاضـي

وقد ((فضا المكان وأفضى إذا اتسع)1-. وعلى هذا التفسير يمكن أن يكون معنى الفضاء (جارياً في الخواء والفراغ)2-، في حين أن (الحيِّز، وهو السير الشديد والرويد، وكل ناحية على حدة حيِّز)3-، فالسير حدث يحمل معنى الزمن، والناحية تحمل معنى المكان، فكأن الحيِّز يتضمن بعدي الزمان والمكان معاً، وحينئذٍ لا يمكن تصور هذا الحيِّز (دون تصور الحركة التي تجري فيه"4-، باعتباره (العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية)5-. دون أن يعني أنه (مكون من الأحداث، ولكنه فقط يؤطرها، إنه موجود بالضرورة في أثناء جريان الوقائع)6-، ولهذا يمكن أن يكون معنى الحيِّز الروائي هو (الفسح للشخصيات لكي تتحرك في مساحة معينة)7-، بكل (ما يتولد عن ذلك من اللغة التي تنسج والحدث الذي تنجز والحوار

الذي تدير والزمن الذي فيه نعيش)8-.

ـ درس الحيِّز إذاً يعني درس مكونيه: الزمان كآلية للسرد، والمكان كآلية للوصف، فهما متلازمان ومترابطان، أما الفصل بينهما، فعلى سبيل التيسير الإجرائي، علماً بأن نتيجة هذا الدرس، ستؤدي إلى استنطاق دلالة النص، التي هي تأويلية ومرتبطة (بأمرين أو لهما مستواه الإبداعي، وثانيهما: شروط التلقي).9-.

نظام ترتيب الأحداث وإقامة الحبكة:

تبدأ الرواية بوقوف محمد المسعود على سطح الجبل والقرى والمزارع على مد النظر ويفيد تيار التداعي، إنه ترك أسرته وحيدة بلا معيل، في بيت واهن السقف والجدران، وفي مجتمع يفتقر فيه الإنسان إلى عمل يستر الحال، وإنه كان قد اضطر للسفر إلى الكويت عدة مرات للتغلب على وضعه المادي الصعب، وهذا مكنه من وقاية عائلته غائلة الحاجة وجشع التاجر أحمد الحسن.

يبدو أن التوازن كان قائماً على هذا النحو، فالأسرة تستعين على الحياة بعمل الزوج وهو راضٍ عن وضعه الذي سمح له بأن يتمنى أن يبني (بيتاً صغيراً نجعل حوله حديقة ويكون لنا "تلم" أرض نزرعه ونأكل رغيفنا من تعبنا في أرضنا)10-، لكن هذا التوازن القائم يصطدم بمسار الصراع العربي الإسرائيلي، فتحاول زينب أن تكمل سعي زوجها، بالعمل حصادة في حقل العم جابر، ويلتحق محمد المسعود بموقعه العسكري في الجولان، فرتب هذا التحول إلى الوضع الجديد سعياً آخر هو الدفاع عن الوطن والقتال لتحقيق هذا الهدف، الأمر الذي أدى إلى تشكيل مسار آخر ونقطة بداية للصراع، زينب في القرية ومحمد المسعود في الجبهة، فتحبك الأحداث وينمو المسار الروائي، القائم على التناوب بين أسلوبين من السرد أحدهما خارجي، يستدعي سرداً آخر داخلياً.

تبلغ الأزمة ذروتها، حين تتلقى زينب نبأ اعتبار زوجها في عداد المفقودين فيتحرك التاجر أحمد الحسن للفوز بها أرملة بعد أن فاته قطار الاقتران بها فتاة، فيهدي الأسرة بعض القهوة والسكر، ويبدي استعداده لقضاء جميع حوائجها ويتلقى مساعدة تخدم سعيه حين يداوي جراح زيد جراء اصطدام وجهه بحجارة الدار المسننة، ويحمله بين يديه ويناوله لأمه متعمداً أن تلامس يده يدها، فيزداد إصراراً على الإيقاع بها، ويوسط لذلك العجوز أم سليمان، موظفاً تجارته الرابحة في سبيل ذلك، أما زينب التي تهجس بنوايا التاجر وغيره من الطامعين كصالح الأحمد، فتقاوم وضعها الجديد، وتتلقى أكثر من مساعدة، فالعم جابر ساعدها مادياً حين نقدها أجر يومين مسبقاً، وطلب منها البقاء مع أولادها، ومعنوياً حين عرَّض ذماً بموقف التاجر أحمد الحسن منها في بيت المختار. واستمدت من أنثى السنونو التي تحضن فراخها في سقف البيت، وتتقدهم طعامهم مساعدة معنوية أخرى، ثم يأتي تيار التداعي بالمساعدة هو الآخر، فتتذكر وصايا أمها عن شرف الفتاة وعفاف المرأة وترى في زيد ابنها صورة والده، ويراودها شعور بأن زوجها حي وتتخيل قدومه إليها، وكل هذا يحفزها على استمرار السعي وتجديد القرار بأن لا يجوع أبناؤها وأن لا يحتاجوا إلى أحد مادامت حية، إلى أن تتلقى نبأ عداد الزوج بين الأسرى الأحياء، فيتحقق سعيها مجتازة اختبار الحاجة والاستهداف في آن معاً.

أما الزوج المفقود، فيعيش اختباره، ويجدد سعيه بالصمود أمام وسائل الترهيب والترغيب، أثناء تحقيق العدو معه، ويجتاز اختبار لحظة الضعف تحت عبء التعذيب، بطرد فكرة البوح بمعلومات كاذبة، أو

بمعلومات صحيحة غير مهمة ويتلقى أكثر من مساعدة عن طريق تيار التداعي الذي يفيد بمثول صورة الوطن أمامه، أسرة وقرية وموقعاً عسكرياً ورفاق سلاح وتجربة قتال، والتحاماً بالعدو والانتصار عليه، كما يتلقى مساعدة من زملاء الأسر، كاختبار جماعي، عضد الاختبار الإفرادي، وحقق إنجازه في حرب الإرادات كما في حرب المواقع، إلى أن نزف حتى الموت.

ـ يستفاد من المسار الروائي أن زمن الأحداث وقع بين (1967 و1973)، فأم سليمان في معرض التمهيد لحديثها مع زينب عن المهمة التي أوكلها إليها التاجر أحمد الحسن بضرورة اعتبار المفقود ميتاً، ذكرتها بقصة المجند المفقود شاهر بن شمخة الصبح ومضي (ست سنين وها هي السنة السابعة من الحرب الماضية إلى ذا اليوم، وأهله لا علم ولا خبر)11-. وأحمد الحسن في حثه العجوز على مفاتحة زينب برغبته قال لها: (المفقود ميت ياعمي، هذا أمر معروف، ألا تذكرين ابن محمد السلامة سنة الـ67، قالوا إنه مفقود، وانتظر أهله أن يعود، وحتى هذا اليوم ما عاد)12-.

ومحمد المسعود نفسه حين اكتشف أنه أسير (ظهرت في أفق ذاكرتي غيوم حزيران النكبة)13-. لكن هذا الزمن يرتد إلى ماض أبعد من سنة 1967، حين أحبت زينب محمداً (منذ الصغر وترافقا على طريق القرية، والتقيا في أفراحهما، وطالما تبادلا نظرات لها معان مختلفة عن تلك التي كانت لهما في الصبا، عندما كبرا وشعرا بخفق قلبيهما المتوافق)14-، ثم (انتظرته سنوات وهي في سن الزواج، كاتمة حبها، متحملة ضغط أبيها وأمها إلى أن تمكن من جمع المهر وفتح البيت)15-.

ويفترض أن يكون حدث هذا سنة 1967، إذ في حديث محمد المسعود إلى نفسه في الموقع العسكري ذكر أن ابنه (سيدخل المدرسة هذا العام)16-. أي أنه قد أتم الخامسة من عمره، وأن ولادته ربما كانت سنة 1968، وأن الحرب التي أوقعت المجند في الأسر هي حرب 1973، حيث ينطق النص بوقف القتال، فزينب (مرت بظروف قاسية طيلة غياب زوجها في الكويت وفي الجندية وبعد الحرب ولم تضعف).17-.

تتحرك الأحداث وتنمو في مسار زمني منكسر، وتتفاعل ضمن منطق خاص، تمليه آلية الصراع، ويبدو التطابق واضحاً بين زمن الوقائع وزمن القص /السرد/ حيث للمرجع التاريخي الواقعي حضور فاعل، وإن كان الراوي لم يلتزم بدقة بالزمن التاريخي، إذ يفيد القص أن الحرب وقعت في شهر حزيران من سنة 1973، حين علمت زينب بفقد زوجها في (يوم قائظ من أيام حزيران)18-، علماً بأن الحقيقة التاريخية هي وقوع هذه الحرب في شهر تشرين الأول من ذلك العام، وربما كان الراوي يريد أن يحقق من هذه المغايرة التاريخية، الاستبدال بذكرى هزيمة حزيران سنة 1967، ذكرى انتصار في الشهر نفسه أو ربما كان الأمر متعلقاً بالرأي القائل بأن (السرد لا ينتج زمنية حقيقية من أي نوع، على اعتبار أن التحديد الزمني لا يعطي أي صفة واقعية للقصة، وإنما يساعد فقط على "إخفاء روائية الرواية"، عبر الإشارات الزمنية المحتملة)19-.

حركة السرد الروائي:

. يتمتع السرد الروائي بانتظام حركتين داخل النص، إحداهما تتعلق بالمسار الروائي، حين يفارق "زمن القص زمن الوقائع"، فيوجد نظاماً لظهور الأحداث يقوم على انزياح السرد، إذ الأصل في هذه الوقائع أن تكون قد حصلت في سياق زمني متتابع، لكن هذا السياق الطبيعي لا يتحقق روائياً، لأن الراوي يستخدم

تقنيات سردية حين يتشعب الحدث كتقنية التناوب، وكتقنية التضمين حين يريد أن يضفي الصدق على روايته أو أي وظيفة أخرى، وكتقنية التداعي التي ينتقل أثناءها السرد من الزمن الحسي الخارجي، إلى الزمن النفسي الداخلي، مناجاة أو استذكاراً أو استباقاً واستشرافاً.

أما الحركة الثانية فتتعلق بكيفية سرد الوقائع ووتيرتها، فأحياناً يستخدم الراوي تقنية التلخيص، مستعرضاً بسرعة وقائع جرت في زمن طويل، وأحياناً يستخدم تقنية الحذف، فيقفز فوق الزمن، أو يسقط منه فترة طويلة وهذا يؤدي إلى تسريع السرد، في حين يلجأ إلى استخدام الوصف كمحطة تأملية مستعيناً بتقنية الوقف أو يستخدم السرد القائم على الحوار، وهذا يؤدي إلى تبطيء السرد.

التناوب:

قد يتشعب الحدث ويأخذ أكثر من اتجاه في وقت واحد، لكن الراوي لا يستطيع أن يقدم الاتجاهات المتعددة للحدث دفعة واحدة، فيستخدم تقنية التناوب التي تعني الانتقال بالسرد من حادث إلى آخر، وقد يكون هناك تزامن بين أكثر من حدث، فيسرد الراوي أحدهما ثم يعود إلى سرد الآخر، مستخدماً تقنية التناوب المتزامن، ومن أمثلة ذلك في "صخرة الجولان"، الفصل الحادي عشر، حين اجتمع الناس في بيت المختار وعرفوا أن محمد المسعود بين الأسرى والأحياء، سرد الراوي ماحدث، ثم انتقل إلى بيت الأسير وسرد ماحدث لزوجته زينب (في مساء اليوم نفسه كان الأمل واليأس يتنازعان قلب زينب)20-.

التضمين:

يستخدم الراوي تقنية التضمين لإضفاء الصدق على ما يروي، أو لأداء وظيفة أخرى، ولوحظ أن الراوي لجأ إلى هذه الوسيلة مرتين الأولى حين تم إخبار مختار قرية "كحيل" بفقد المجند محمد المسعود، برسالة من زميله نزار الشاوي، 21- والثانية حين استرجع محمد المسعود كلمات ضابطه قبل بدء المعارك ضد العدو في الجولان22-.

هاتان الوثيقتان أديتا وظيفتين، فالرسالة، بما اشتملت عليه من تفاصيل تتعلق بالأسرة، أضفت صدقية على الواقعة، وربطت بين الهم الشخصي الذي كان يعيشه المجند في الاحتياط بحرصه على توفير مبلغ زهيد من المال وإرساله لابنه، وبين الهم الوطني الذي جعل منه بطلاً شجاعاً، وكأن السعي لحياة كريمة والدفاع عن الوطن أمران متلازمان، أما كلمات الضابط إلى جنوده أو خطبته فيهم، فكانت (أول ماقفز من ذاكرتي واستعاد حضوره وتأثيره عليَّ)23-. كان ذلك في موقف التعذيب حين سمع محمد المسعود المحقق يقول: (هيَّا احضروا جهاز الكهرباء واتبعاني)24-. فاستحضر تلك الخطبة الجياشة، التي أمدته بقوة الصبر والاحتمال (كنت أحس بالحماسة والثقة والشجاعة نفسها التي ملأتني بعد انتهاء خطاب الضابط فينا)25-، وبذلك أدت هذه الوثيقة وظيفة الصمود والمقاومة، وتعزيز وضع الأسير في حرب الإرادات.

انزياح السرد:

تيار التداعي:

. يفارق زمن القص زمن الوقائع، وينتقل السرد من الزمن الحسي الخارجي إلى الزمن النفسي الداخلي، فينشأ تيار التداعي، الذي يتمظهر في أكثر من تقنية سردية، ويقدمه السرد بأكثر من أسلوب، فأحياناً يقدمه الراوي مستخدماً ضمير الغائب (كانت تنسى أرغفة الخبز في الفرن وهي ساهمة تفكر... وتتساءل.. أحقاً غاب محمد المسعود إلى الأبد؟... أين جثته الآن يا ترى؟)26-، وأحياناً يقدمه بضمير المتكلم (تنبهت عندها من شرودي.. كنت أتخيلها تذهب إلى الحصاد)27-، ويتيح تيار التداعي للأزمنة أن تتداخل، وللاستغراق الزمني أن يتحقق، ويتمثل في المناجاة والاسترجاع والاستباق.

المناجاة:

يسرد الراوي الحدث الخارجي (في المساء قدم إلينا العشاء.. يصف: كان دسماً.. يمهد للسرد الداخلي: غصت اللقيمات في حلقي وأنا أتذكر زينب والأولاد.. تبدأ المناجاة: ماذا يأكلون يا ترى؟ هل تعشوا هذه الليلة؟ هل أعطاهم أحمد الحسن ما يحتاجونه على الحساب؟ تقطع المناجاة بالسرد الخبري: عندما لفني الخندق آخر الليل أنا والبطانية الوحيدة التي أتدثر بها... يسترجع: كنت أستعيد صورة زينب والأولاد مرة أخرى، وصورة أحمد الحسن.. يصف ويصور: ووجدتني أشعر بالخندق يضيق ويضيق ويضيق حتى يصبح أكثر كآبة من اللحد، ... يستحضر: ووجه أحمد الحسن فوقه بمواجهتي يحاصرني.. يفكر بصوت مرتفع غير ملفوظ: وأنا أصرخ به، تعود المناجاة: أنا يا أحمد الحسن أموت كل ساعة من أجلك ومن أجل غيرك)28-.

الاسترجاع:

يتنوع السرد في الماضي، فيستعيد الراوي ماحدث قبل بدء زمن الرواية أو بعده، فإذا كان زمن "صخرة الجولان" يبدأ في شهر نيسان من سنة 1973، (عندما ودعتني زينب في صباح ذلك اليوم من أيام نيسان)29-، فإن السرد يستعيد ذكريات بعيدة (تعيدني إلى الارتباط الصميمي بالتراب إلى أيامي القاسية معه، يوم كنت صغيراً أدرج عليه حافي القدمين)30-، كما يستعيد ذكريات قريبة (يوم كنت أعمل عند عمي في زراعة الأرض خلال الشتاء والربيع)31-، وذكريات أكثر اقتراباً من زمن الوقائع (ويمر على اجتماع الشمل شهر أو أكثر تحمل زينب... وأجدني مضطراً إلى العودة للكويت في أول سيارة)، وذكريات بعد بدء زمن الرواية (لا أذكر إلا أنني قاتلت ثم تراخيت إلى جانب الصخرة بارتياح)32-، (سمعت فعلاً وأنا أتراخى إلى جانب الصخرة أن سهل الجولان ينكشف أمامنا والعدو يتراجع)33-.

ويفيد هذا الاسترجاع تحفيز السعي، وتقوية الإرادة لتحقيقه، والمضي في الاختبار لإنجاز الهدف المراد.

الاستباق:

السرد الاستباقي هو الذي يستشرف المستقبل، لحدث متوقع، أو لحدث مرغوب فيه على سبيل التمني، أو مرغوب عنه من قبيل الخوف، وهو في السياق الروائي، يحدث قلباً في نظام الأحداث، عن طريق تيار التداعي. فالراوي يستحضر الأسرة (كنت أعيش لحظات مع صورهم تراودني وهم نيام، زيد... سيدخل المدرسة هذا العام... سيتعلم، سيكون معلماً أو موظفاً، أو ربما ربما شيئاً ما أكبر من ذلك.. وسيرفع رأسه بين زملائه بأبيه الذي خاض معارك الجبل، وسأفخر به أنا أكثر مما يفخر بي هو)34-،

وهذا نوع من الاستباق القائم على التمني، ثم يتوقع (مواقف وهيئات لأقاربي وأهل قريتي وبعض معارفي، وهم يستقبلونني بعطف وأنا على هذه الحال كسيح يا حسرة عليه")35-، ويخشى وقع وضعه على ابنه زيد الذي (تراءى لي... كانت عيناه في عيني تماماً... لا أدري كيف قرأت فيهما صفحة عتاب رقيق أكبر من سنه بكثير: لقد تركتنا يا أبي دون أن تهيأنا بشكل ملائم للحياة، لم نشبع، ولم نكبر ولم نتعلم ولم تترك لنا شيئاً، وفوق ذلك ورَّثت لنا العار؟... سيقول لي الأولاد بعد اليوم يا ابن "المكرسح"36-. وفي السياق نفسه اختلف الاستباق لدى زينب عنه لدى زوجها، (كل شيء يهون عندما يعود... الجسد يمكن أن يبرأ من أسقامه.. المهم الآن أن لا تتأذى روح الإنسان، وأن لا يفقد ما يعوض شرفه وقيمه، فليعد زوجها وستعوضه عن كل آلامه وعن اللحظات القاسية التي عاشها في رعب وشقاء، ليعد إليها ولو كان أكثر عجزاً وتشوهاً من كسيح مكوم في فراش، فإنها ستضعه في بؤبؤ العين، وترفعه تاجاً وحمى لها ولبيتها الصغير)37-.

الإيقاع الزمني:

ـ إن الإيقاع الزمني يتعلق بوتيرة السيرورة الزمنية، سرعة وبطئاً، سواء على مستوى الفصل الواحد، أو على مستوى العلاقات بين الفصول وبعضها بعضاً، فربما كان لكل فصل إيقاعه الخاص به، فالفصل الأول، مثلاً، كان الإيقاع فيه سريعاً، وعرف بأحداث كثيرة سبقت بدء زمن الرواية، وبأحداث تلت هذا الزمن.

ـ أما الفصول الأخرى، فتباطأ فيها السرد، واشتملت مجتمعة على فترة زمنية قصيرة بالقياس إلى زمن الفصل الأول، مع المحافظة على انتظام التناوب بين سرد خارجي وآخر داخلي، واستخدام تقنيات التلخيص والثغرة والوقفة والمشهد.

التلخيص:

يستخدم الراوي هذه التقنية السردية، حينما يريد أن يؤدي فترة زمنية طويلة بكلمات أو سطور قليلة، فكأنه يختزل اليوم والسنة بعبارة ونموذج ذلك (لم أعرف أنني أسير إلا بعد مرور عدة أيام كنت أتعرض خلالها لضغط نفسي كبير)38-، (لم يعرف النوم سبيلاً إلى عيني زينب في تلك الليلة)39-، (لم تكن أم سليمان قد زارت زينب منذ ثلاثة أيام)40-.

- وكذلك يؤدي الاسترجاع تلخيصاً (كان محمد يقضي أشهراً متوالية في الكويت وقضى أشهراً متوالية أيضاً، في الجندية، كانت هي خلالها تعيش وحيدة في البيت)41-، (ويمر على اجتماع الشمل شهر أو أكثر

تحمل زينب وأجدني مضطراً إلى العودة للكويت، في أول سيارة تجوب الصحارى إليها، فالنقود التي معي نفدت، والإقامة التي أحملها سينتهي أجلها)42-.

الثغرة:

من التقنيات التي تتيح تسريع السرد، حيث يعمد الراوي إلى إسقاط مدة طويلة أو قصيرة من زمن الرواية، دون أن يذكر ماجرى فيها من وقائع، وكأن هذه المدة زمن ميت، وليس فيها حدث يستحق الإضاءة، وقد تكون الثغرة صريحة غير محددة المدة ونموذج ذلك (شعرت بنفسي أعود إلى الوجود، أو بالوجود ينفتح عليَّ مرة أخرى بعد احتجاب لا أدري كم طال)43-، وقد تكون صريحة محددة المدة (هاقد مضت ست سنين وهاهي السنة السابعة من الحرب الماضية إلى هذا اليوم)44-، وأحياناً تكون الثغرة ضمنية، وليس من دليل واضح عليها في النص الروائي، لكن تتبع التسلسل الزمني في السياق العام للرواية يساعد على اكتشافها، فنحن مثلاً لم نعرف شيئاً عن أسرة محمد المسعود منذ أن ودعها إلى الجبهة إلى تاريخ معرفتها بفقده، فهو قد التحق بموقعه في شهر نيسان، وزينب عرفت بوضعه في شهر حزيران، وقد مرت شهور، لم يتم التعرف خلالها على أي شأن من شؤون الأسرة.

الوقفة:

من تقنيات تبطيء السرد /الوقفة/ وهي تلك المقاطع الوصفية التي تضفى على الأماكن والأشخاص، فيتوقف الزمن عن الحركة في السياق الروائي العام، فزينب وجهها قمحي45-، ومحمد المسعود عضلاته قوية وقلبه نقي46-، وأحمد الحسن فتل شاربيه بالتناوب وأطل على أم سليمان بعيني صقر47-، والطاولة في بيت محمد المسعود خشبية صغيرة متآكلة48-، يلاحظ أن الراوي يقتصد في وصفه ويركز على الأوصاف الناطقة بدلالة.

المشهد:

تتخلل السياق الروائي مقاطع حوارية، هي التي يصطلح عليها بالمشهد حيث يتم التطابق بين زمن السرد وزمن الرواية، وقلما يخلو فصل من الحوار الذي يتخذ أكثر من مظهر أو أكثر من أسلوب في الأداء، فأحياناً يؤدي الراوي الحوار متداخلاً بين الحديث إلى النفس في تيار التداعي وبين شخصين يتحادثان، قبل أن ينتظم في حوار ثنائي، وكأن الشخصية تستعاد من عالمها الاسترجاعي إلى وجودها الحاضر، كما في الحوار بين محمد المسعود ورفيق سلاحه نزار:

. صرخت: آخ.

. قال نزار: محمد مابك.. (استمر محمد في مناجاته فترة استغرقت صفحتين).

. قال نزار: محمد.. مالك محمد رد عليَّ.. مابك؟.

. وكرر السؤال عدة مرات وأنا في دوامة التفكير.

. ما الذي حدث. قل لي؟

. سقطت يدي على الصخرة فآلمتني.

. سليمة إن شاء الله.

. سليمة، لا يوجد شيء. هل معك سيجارة؟

. سأحضر لك49-.

ـ وأحياناً يخدم الحوار الموقف فيعبر عن اللحظة التي يتحرك فيها الحدث، مبيناً مشاعر الشخصيات والقلق الذي ينتابها: قال بهمس: أتسمع شيئاً... لا أسمع.. كأنني سمعت50-...، وقد يقدم الراوي الحوار ممهداً للوصول إلى الحدث نفسه كما حصل بين أم سليمان وزينب، لمعرفة موقف الثانية من رغبة أحمد الحسن51-، وقد يؤدي المقطع الحواري وظيفة تبادل المعرفة، كما حدث بين محمد المسعود والأسرى الذين زُجوا وإياه في نفس الزنزانة52-.

. يتم أداء الحوار باللغة العربية الصحيحة، وأحياناً يتم تطعيمها بالعامية المستملحة كما في حوار زينب مع رحمة المحمود (رحمة، عالعافية)53-، وينسجم الأداء مع طبيعة الشخصية وموقفها ويضفي صدقية على الحدث ويوهم بواقعيته، وقد يستفز أحياناً أحد طرفي الحوار، ويفقده الوعي للحظات، فيتوتر الموقف، ويتمظهر في مشهد مسرحي مؤثر كما حصل حين أدى الحوار بين أم سليمان وزينب عن شاهر بن شمخة الصبح إلى استلال زينب خنجر زوجها وإشهاره في الهواء، وتوترها إلى حد التشنج وفقدان الوعي54-.

والخلاصة أن المفارقة بين زمن السرد وزمن الوقائع تنتظم في سياق روائي قائم على التناوب بين السرد الخارجي والسرد الداخلي الذي كثر في الرواية وشغل المساحة الأكبر منها وأدى إلى نظام ظهور الأحداث وترتيبه وبناء الحبكة، حيث آلية الصراع تنبئ باستمراره وبتكيف المجتمع والحياة معه.

مكونات وجود المكان في صخرة الجولان:

تجري أحداث الرواية في قرية "كحيل" وفي أماكن أخرى على الحدود السورية مع فلسطين المحتلة. وفي الكويت، وقرية معلولا، وفي الأرض المحتلة نفسها، ويمكن أن تطل على هذه الأمكنة، من تتبع مسار شخصية محمد المسعود، فهو مواطن عادي من قرية "كحيل" لا يملك ما يعينه على العيش الكريم، وليس من فرصة للعمل في قريته أو في وطنه.

تزوج زينب بعد قصة حب طويلة، وبنيا بيتاً استظلا بحجارته الواهنة، وقد ترتب على هذا الزواج عبء من الدَّين، سعى إلى سداده بالسفر إلى "الكويت"، وبعد أن أصبح له ثلاثة أولاد، وبعدعدة سفرات، اضطر لأن يلبي واجب الوطن كمجند في الاحتياط، والتحق بالجيش على الجبهة ضد العدو في "الجولان". حيث ارتبط بعلاقة خاصة "بالصخرة"، التي كان يتخذ منها متراساً، و"بالخندق" الذي مثل مخبأ، وتعرف إلى رفاق السلاح، ولبى معهم دعوة أحدهم إلى قرية "معلولا" وانطبعت في ذهنه صورة صخرتها "عين القديسة".

ـ يصاب محمد المسعود في إحدى المعارك ويقع في الأسر، حيث تتبادل وجوده أربعة أمكنة، "المستشفى"، و"غرفة التحقيق"، و"غرفة التعذيب"، و"الزنزانة".

ـ تمثل الجولان كموقع عسكري مع الأرض المحتلة كجبهة مواجهة، ثنائية التضاد الأساسية التي أطل منها محمد المسعود، على ثنائية تضاد أخرى اجتماعية، حين تذكر وضعه كمجند فقير يدافع عن التاجر

الغنـي أحمد الحسن (أنا يا أحمد الحسن، أموت كل ساعة من أجلك ومن أجل غيرك لكـي تطمئن علـى تجارتك وأرباحك وبيتك)55-، لكن هذه الرؤية الاجتماعية لا تشكل محوراً للصراع، إذ سرعان ما تتوارى، وتتلاشى نهائياً، ويغيب معها (الشعور المرير بأن الوطن نبذني ولم أجد في ربوعه عملاً وبأنني الفقير الذي يستغله الأغنياء، والمواطن الذي لا يملك ويدافع. إنني مقاتل... مقاتل)56-، وبذلك غلب حب الوطن ثنائية التضاد المجتمعية.

. يمثل بيت المختار المكان الذي يجمع أهل القرية، للتداول بالجديد من الأمور، فمنه تلقت زينب خبر اعتبار زوجها في عداد المفقودين، ومنه أنبئت بأنه مازال على قيد الحياة. ويمثل بيت محمد المسعود، المكان الذي يقدم له (الاطمئنان والراحة والأنس)57-، ويحفزه للاستبسال والقتال (كي تبقى زينب وتستقبلني في بيت مفتوح هو بيتـي. بيتـي أنا)58-، ويمثل الحقل (الأرض) مصدر الرزق الأساسي، ففي عمل محمد المسعود عند عمه وهو صغير. وفيه تعمل زينب حصادة عند العم جابر، وعلـى دروبه جمعت أم سليمان السنابل لتعيش فكأن الأرض بمعناها العام هي المكان الروائي الأساسي في هذه "الرواية"، الذي يستحث السعي للدفاع عنه والمحافظة عليه (يجب أن نغرس الجذور في هذه الأرض لكي يطمئن الأولاد في البيت، ولتذهب زينب إلى العمل بشيء من الثقة والراحة، وليزداد وزننا بنظر الناس ولنكون مصدراً للفخر والسعادة والاطمئنان)59-.

تمثل المكان الروائي:

ـ تتنوع العلاقة بالمكان وتتعدد، إذ يؤتى على ذكره أحياناً ذكراً عابراً دون أن نستشف له خصوصية معينة، وأحياناً يتقصى الراوي الوصف، ويلقي الضوء على كل جزئيات المكان، فتكون له خصوصية لها دلالتها الروائية، وأحياناً تتبلور صورة المكان من أوصاف متعددة وفقاً للمنظور الذي يُرى به إليه، وأحياناً يذكر المكان بوصفه الدال الغالب.

. المكان المرجع:

. يأتي الراوي على ذكر المكان دون أن تكون له أي دلالة خارجة عن سياق السرد، فهو مرجع ضمن السياق، ومثل هذا كثير في الرواية مثل: القرية، والبحيرات، والطريق، ودار المختار والبيت.(لم تر أحداً كأنما حل بالقرية الخراب... خطر لها أن تسأل الجيران وبعد أن قرعت بابهم عادت... وقفت في الطريق... تابعت طريقها نحو دار المختار... مرت بامرأتين كانتا جالستين على قارعة الطريق)60-، ومثل الجبل (وقفت اليوم على سفح الجبل... كانت مناوشات الرماية مع العدو مستمرة على الجبل.......يداي ترتخيان والجبل كله أخذ يدور بي)61-، ومثل الوديان (تاه في الوديان)، والحماد (ذهب مرة إلى الكويت واجتاز الحماد)62-، والسجن (إذاً فأنا في السجن)63-.

. المكان المتشكل:

ـ قرية "كحيل" قرية سورية عادية بائسة يأكل نضارتها ونضارة أهلها الجفاف، ويعمل أهلها بالزراعة، لذلك فإن الحقل أبرز معلم فيها ويشكل مع بيت المختار وبيت محمد المسعود، وبيت أم سليمان ودكان أحمد الحسن، والشوارع غير الممهدة والأزقة الضيقة وخزان المياه، أبرز معالمها، ومن سمات أهلها إمكان التقول على المرأة الشابة التي يغيب عنها زوجها (لقد عانيت كثيراً أثناء غيابك... أنت تعرف امرأة شابة وحدها في البيت والناس تحكي ولا ترحم)64-، ومن العادات السائدة أعباء الزواج (فقد دفعت جني العمر لأتزوج... هكذا العادات عندنا، على الرجل العزب أن يدفع ويدفع وكأنه لن يعيش بعد الزواج لحظة، دفعت كل شيء)65-، وهذا مادفع بمحمد المسعود إلى الهجرة، فهو يريد أن يسدد الدين الذي ترتب على زواجه من جهة، وأن يضمن لأسرته حياة راضية من جهة أخرى، وكان هذا خروجه الأول الذي أوجد لديه الرضى الذي لم يلبث أن اصطدم بوجوب الخروج لسعي آخر هو الدفاع عن الأرض، فلم يعد (ذلك العامل الذي كان "حر الكويت ينخر عظامه")66-، وأصبح المقاتل الذي (ينحصر كل اهتمامه تلك اللحظة في إسكات مصدر النيران المعادي الذي يواجهه)67-.

بيت محمد المسعود:

أسرة فقيرة الحال مكونة من الأب والأم والأولاد الثلاثة: زيد وفاطمة ومحمد، البيت مبني من الحجر الأسود، وحوله بيوت مثله ليست محكمة البنيان، تتساند حجارته وتتعاضد في تضاد عجيب، وتبدي جميعها وجهاً كالحاً رسمت عليه آيات بؤس الناس حولها68-، وله دار ذات حجارة ناتئة تلطم الأقدام وتدميها، ويملأ القش والتراب جنباتها.

. الكلب حمران، حارس البيت الأمين، وليس للبيت إلا باب واحد ذو أضلاع خشبية دقيقة تشبه الألياف ونافذة صغيرة مستقرة في مرتفع من الجدار69-، أما السقف فقد كسا الدخان خشباته المنخورة، وعيدان القصب المصفرة، وقد اتخذت السنونو لنفسها عشاً بين إحدى الخشبات وعيدان القصب70-، وأما الفراش فمطوي قطعة قطعة فوق مطوى خشبي حالك اللون)71-، فإذا ما افترش للنوم (تناثر القطن من خروق أعيت الراقع)72-، وأما المخدات (فقماشها بلون الصدأ)73-، يحتوي البيت على فرن لإعداد الخبز74-، وعلى (مصباح الكاز الذي ينشر رائحته في جو الغرفة)75-. وله (برّيم قديم لم يعد صالحاً للاستعمال)76-.

ـ هذه التفاصيل تدل على حالة البؤس، وضيق ذات اليد التي تسم أصحاب البيت، ويؤكد هذه الدلالة اشتهاء محمد المسعود (للقمة . المجدرة، يأكلها معهم ولو كانت مغمسة بالتراب والدمع، إنها تبقى عنده أفضل من الماء المصبوغ "بدبس البندورة"، مع قطع البطاطا)77-.

في هذا البيت أقفلت زينب الباب على نفسها وأولادها وقررت (أن لا يشعروا بالجوع والحاجة مادامت حية)78-.

بيت المختار:

لم نعرف منه إلا المضافة التي تراصَّ الرجال فيها (الركبة على الركبة، وفوق أبسطة الصوف صارخة الألوان انتشرت صحون السجائر المعدنية وكؤوس الشاي الخمري الدافئ، وانتصب في الوسط إبريق القهوة النحاسي، فوق منقل الفحم كتاج على عروس)79-.

بيت أم سليمان:

فرشة وحيدة في صدر البيت، بابور "الكاز" وأواني المطبخ والصحون والملاعق الوسخة مبعثرة في الزاوية المجاورة للباب الواطئ الذي لابد من انحناء الرأس للولوج منه، وإبريق الماء البلاستيكي الأخضر والمكنسة الخشبية المنعطفة. إبريق الشاي وثلاثة كؤوس فارغة مطبقة فوق بعضها، صفيحة مقلوبة عليها مصباح كاز ضئيل، صندوق خشبي حالت ألوانه، وبقيت في جنبه آثار مرآة مدورة صغيرة داخل نجمة ثمانية الشكل، يعلوه مشط عريض بحجم الكف ومنديل و"مزوية" خلفه في الجانب الأيسر.. هيكل حذاء يتصدر العتبة، مشرفاً على خليج في الحصير اكتسحه التآكل لصالح التربة المرصوصة التي تشكل أرضية الغرفة)80-، هذا هو البيت الذي فكرت أم سليمان في أن ترتبه، وبدأت عملها بهمة قبل أن تذهب لترى زينب والأولاد81-.

. الموقع العسكري:

مكان على سفح جبل الشيخ، مطل على القرى والأودية، تحيط به صخور ناتئة، منها صخرة خشنة مسننة في بعض جهاتها كالمنشار، نخر الرصاص كل ضلع من ضلوعها82-.

يخترق أكثر من خندق كثير التعاريج هذا الموقع المغلف بالبرد الشديد ووعورة المكان83- ويأوي إليه محمد المسعود ليلاً هو والبطانية الوحيدة التي يتدثر بها84- يشعر برطوبة التراب تحت ظهره تتسلل لتخترق الضلوع وتصل إلى صلب القلب والعظم)85- قدمي في تراب الخندق الرطب... والبرد يعارك بضراوة نادرة كي يحتل منابع الدفء في أعماق قلوبنا، وطار كل أثر للرحمة من هذه البقاع)86-، في هذا الموقع سمع محمد المسعود نداءات فرح بعد أن أصيب وقبل الغيبوبة: العدو يتراجع، سهل الجولان ينكشف لنا.... تقدموا)87-.

. غرفة المستشفى في الأسر:

. أغطية بيضاء، وبطانية فوق السرير ذات لون وحيد غامق غير مريح88-، مصباح يتدلى من سقف الغرفة.. طبق ترابي اللون إلى جانب السرير فيه بعض الطعام89-.

. غرفة التعذيب:

علبة صفيح موضوعة على لهب الصيف90-، كنت على الأرض وتحتي بطانية قذرة، على الجدران سياط وعصي من أنواع وأحجام مختلفة، قطرات ماء تتساقط بانتظام على وجهي91-.

غرفة التحقيق:

مكتب، طاولة فوقها علبة سجائر، محقق يداعب ولاعته، تلفون، شخص يقدم فنجاني قهوة92-.

. الزنزانة:

قاعة مستطيلة كقن الدجاج حرارة وكثافة رائحة 93- أرضها مفروشة بالبطانيات الرمادية، مجرى محفور في الأرض، تظهر على حواف اتصاله بالأرض والجدار أوساخ تشكل مع المحيط الذي يلفها بيئة قذرة94-.

في هذه الزنزانة، عرف محمد المسعود رياضاً وسعيداً واستلذ بنصف سيجارة.

السيارة:

شاحنة تنقل المساجين عادة. سلكت طريقاً متعرجة نسبياً، والمنحنيات تسبب إزعاجاً.. الطريق طويلة. ولا تمر بأماكن مأهولة إلا نادراً.. حركة المرور لم تكن كثيفة.. تكثر الحفر في الطريق..

في هذه السيارة انتقل محمد المسعود من المستشفى إلى السجن.

المكان المستحضر:

. يستعيد محمد المسعود آخر الصور التي رآها في المستشفى: (ممرضة مزمومة الوجه، ونقالة يجرها تمثالان من كراهية)95- ...... ويستعيد صورة للبيت يحمي صغاره96-، وتقفز من مكانها صورة صخرة معلولا 97-، فيرى فيها وجه زينب، يستحضر مصلّى والده حين سرق بيضة98-.

يلاحظ أن جميع الأماكن المستحضرة، كانت نوعاً من المساعدة التي تتيح لمحمد المسعود التآلف مع الألم، وتحمل التعذيب النفسي والجسدي، لتحقيق هدفه الجديد، بأن لا يضع مالديه من معلومات عن موقعه العسكري بين أيدي العدو، (أعادتني ذكرى أمي إلى حضن الاطمئنان... صرت كتلة من تحد... لن أضعف، لن أهين شرف الجندي وسوف أموت بكبرياء).

. وظائف المكان:

رأينا غنى المكان بالأمكنة، وتعددها، بين المكان المرجع، والمكان المنتقى، والمكان المستحضر، ولهذه

الأمكنة وظائفها التي أشرنا إلى بعضها لدى تعدادها، ونضيف هنا إليها بعض التفاصيل والتأطير.

1 . الإيهام بالواقع:

إن تتبع أجزاء المكان، أو تتبع الحركة داخله، يوهم بواقعيته، فيحدث هذا الأثر، ويؤدي هذه الوظيفة، ليكون أكثر إقناعاً وقابلية للتصديق، فمن الأوصاف الدقيقة للمكان نقرأ قول الراوي عن بيت أم سليمان (دعته إلى الجلوس على الفرشة الوحيدة في صدر بيتها... بابور الكاز وأواني المطبخ والصحون والملاعق الوسخة مبعثرة في الزاوية المجاورة للباب وإبريق الماء البلاستيكي الأخضر، والمكنسة الخشبية المنعطفة عليه... إبريق الشاي وثلاثة كؤوس فارغة مطبقة فوق بعضها... صفيحة مقلوبة عليها مصباح كاز ضئيل... صندوق كاز ضئيل.. صندوق خشبي حالت ألوانه، في جنبه آثار مرآة مدورة صغيرة داخل نجمة ثمانية الشكل، يعلوه مشط عريض بحجم الكف، ومنديل و"مزويه"، خلفه في الجانب الأيسر)99-، يجمع هذا الشيء بين الإيهام بالواقع وبين الإيحاء، فهذه التفاصيل الدقيقة لمحتوى المكان، وتعداد موجوداته، هي التي تحدث الأثر الواقعي، إنه الواقع نفسه الذي يوحي بحالة البيت، فهو غرفة واحدة تشكل المضافة والمنامة والمطبخ ولا يجمع بين هذه الأشياء أي ترتيب أو تنسيق، وكلها في مواضعها محشورة بين زاويتي (البيت، ويبدو الصندوق الخشبي من بينها وكأنه الترف الوحيد، فالمكان ضيق ومهمل، وينبئ بوضع صاحبته أم سليمان، فهي الأخرى مهملة، إذ ليس لها زوج ولا أولاد ولا أقرباء، فالمكان غني بدلالته، وبواقعيته وبأثر هذا الواقع في السياق القصصي، فهو مقنع وغير مصطنع، ويتيح انتقال الدلالة من المكان المحدد إلى الإطار العام، فبابور الكاز ومصباح الكاز، يدلان على أن القرية كما البيت تفتقر إلى المرافق العامة، فليس فيها كهرباء، ولم تصل قوارير الغاز ولا أنابيبه إليها.

2 . عدم الإفلات من الزمن:

ـ ومن تتبع محتويات المكان إلى تتبع الحركة داخله، تتعدد الدلالة، وتغنى الوظائف، (تهيأ لها أنها تسمع وقع خطا تمر من خلف البيت.. دقات قلبها تزداد سرعة وعنفاً.. امتدت يدها إلى اللحاف ترفعه.. نهضت متجهة إلى باب الغرفة.. حركت بريم مصباح الكاز... امتدت يدها إلى ثوبها ترتديه.. ارتفع نباح كلب من بعيد.. جاوبه حمران على الفور من خارج الباب.. عر فت من ابتعاد صوت حمران أنه يركض نحو باب الدار)100-.

ويلاحظ أن المكان مستغرق في الزمن، وغير قادر على الإفلات منه، فالزمن في الليل، وللخطا وقع آخر، يثير الشغف إلى المعرفة، ويستحث على النهوض، والقيام بعمل، والتفكير بالخارج، والربط بين الصوت وقربه، وكل ذلك ضمن تزمين هذه الحركة وتبطيء السرد، الذي يستدعي الخطاب (ربما كان هناك شخص غريب فعلاً يقترب، الخ)، وما يؤدي كل ذلك من وظيفة القلق والخوف والاضطراب والارتباك، فهي وحيدة إلا من صغارها، وهواجس هذه الوحدة تكثر عليها مساء، وتستحضر فيما تستحضر زوجها، في خطاب التهيؤات والرؤى.

3 . تنمية السرد:

. المكان لم يعد مصدر خطر، كما يجب أن يكون، ولم تعد الصخرة تؤذي بخشونتها المسننة كالمنشار، واستنطقها الراوي حين انزاح السرد من الخارج إلى الداخل ومن الموضوعي إلى الذاتي، فكانت وقفة أو

استراحة، تجلى فيها ذلك التفاعل بين الحجر والإنسان، وكانت تلك الثقوب في الصخرة جراء رصاص العدو، شفيعة لها عنده، فاستحضر وجه أمه . وجه تغضَّن وقسا من ناب الدهر، فاسترسل في خطاب حميمي من الصخرة إلى المجند، وهذه العلاقة ستتعالق مرة بعد أخرى حتى توجد التوازن بين المجند والسعي الجديد.

- إن رواية "صخرة الجولان" تنشئ عالمها القائم على المقاومة، وتتجلى فيها مظاهر التجديد الفني التجريبي، حيث يبدأ سعي زينب لاستكمال سعي زوجها في اللحظة نفسها التي يضطر فيها إلى بدء سعي آخر، وقد حدث هذا دون تخطيط من الزوجين واتفاق مسبق عليه، وقد أملته الوقائع نفسها وتطورها، كذلك فإن الاختبار الجماعي، الذي استمد منه محمد المسعود شيئاً من القوة المعنوية في الزنزانة المشتركة مظهر تجريبي آخر.

. تظهر الغيبوبة كعنصر مساعد، يغيّب الألم استعداداً لوجبة تحقيق وتعذيب جديدة، من ظواهر التجديد الروائي، وتبدو كوسيلة فنية أقوى من الحلم كتقنية سردية، فهي أطلت بنا على الآخر (العدو) وتجاوزه كل الحدود الإنسانية في تعامله مع الأسرى إلى حد القتل، كما أفادتنا بكيفية الإفادة منها في صمود الأسير وإيثاره الموت على الحياة، دفاعاً عن الوطن، ولم تكن خروجاً من الواقع وغياباً عنه، وإنما حققت الخروج عليه، وساعدت على نجاح السعي وتحقيق المراد.

❒

■ الهوامش:

1 . لسان العرب، مادة فضا.

2 . د.مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية. ص 141. عالم المعرفة/240/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، كانون الأول 1998.

3 . لسان العرب، مادة حوز وحيز.

4 . د.لحميداني حميد. بنية النص السردي: ص 63. المركز الثقافي العربي . بيروت / الدار البيضاء / ط2، 1993.

5 . المصدر نفسه.

6 . د.زراقط عبد المجيد. في بناء الرواية اللبنانية ص 528، 1997/ أطروحة مخطوطة.

7. مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية ص 148.

8 . المصدر نفسه ص 155.

9 . د.زراقط عبد المجيد، في بناء الرواية اللبنانية، ص 529.

10 . صخرة الجولان، ص 48.

11. صخرة الجولان، ص122

12. صخرة الجولان، ص115

13. صخرة الجولان، ص68

14. صخرة الجولان، ص80

15. صخرة الجولان، ص97

16. صخرة الجولان، ص11

17. صخرة الجولان، ص159

18. صخرة الجولان، ص39

19- بحراوي حسن أبنية (الشكل الروائي: 118، والرأي لشار غريفل).

20. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص 161.

21. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص47-48

22. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص107

23. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص106

24. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص106

25. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص107

26. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص53
27. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص10
28. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص23
29. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص23
30. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص8
31. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص25
32. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص25
33. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص57
34. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص68
35. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص11
36. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص58
37. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص59
38. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص164
39. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص65
40. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص75
41. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص85
42. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص50
43. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص17
44. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص 57
45. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص 122
46. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص 39
47. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص50
48 . عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص116
49. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص111
50. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص7
51. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص21
52. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص29
53. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص87
54. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص129-130
55. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص42
56. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص 122
57. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص23
58. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص32
59. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص8
60. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص22
61. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص32
62. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص42-43
63. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص 7-10-.38
64. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص76
65. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص94
66. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص16
67. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص15
68. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص26
69عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص 32
70. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص8
71. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص49
72. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص51
73. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص122
74. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص52
75. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص52
76. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص54
77. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص75
78. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص81
79. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص77
80. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص84
81. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص155
82. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص 113
83. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص 113
84. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص117
85. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص19
86. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص10
87. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص22
88. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص25
89. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص31
90 . عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص38
91 . عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص57
92. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص67
93. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص98
94. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص94
95. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص102
96. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص 125
97. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص131

98. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص95

99. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص96

100. عرسان علي عقلة. صخرة الجولان: ص98

د. يوسف الصميلي.

□□□

قراءات... قراءات... قراءات

" المرايا المحدبة "

ومشروع الحداثة

أصدرت سلسلة عالم المعرفة في نيسان 1998 كتاباً آثار كثيراً من الجدل في أوساط النقّاد العرب الحداثيين، وحمل العنوان التالي "المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك"(421 صفحة). وصاحب الكتاب أستاذ للأدب الإنكليزي في كلية الآداب (جامعة القاهرة)، ورئيس قسم وعميد كلية الآداب سابقاً.

يبدأ الدكتور حمودة كتابه بشرح تحديب المرايا وباختيار عنوانه يقول، بعد تمييزه أشكالاً أربعة للمرايا: "ولكنّ المرايا المحدبة تقوم بتكبير كل مايوجد أمامها وتزّيفه حسب زاوية انعكاسه فوق سطح المرآة. وقد تقوم المرآة بتضخيم الرأس أو الساقين أو منطقة الوسط والقلب. ولكنها، وبصرف النظر عن زاوية الانعكاس، تبالغ في حقيقة الشيء وتزييف حجمه الطبيعي"(ص8). فالعنوان، كما نرى غير بريء، ويعبّر عن المبالغة. فالحداثيون اعتبروا التشويه والتزييف حقيقة وصدّقوا الصورة الشائهة مع الأيام. ومنذ الصفحات الأولى من هذا الكتاب يطلق الدكتور حمودة الرصاص على الحداثيين والبنيويين، لاسّيما العرب منهم.

ويرى أن البنيوية التي أرادت أساساً "تحقيق علمية النقد"، بتبنيها الدراسات اللغوية التي لا شك في علميتها ومنطقها الرياضي (ص9)، قد فشلت في تحقيق هدفها لأنها رأت العالم من خلال حبّة فاصولياء ونسيت دلالة النص ومعناه فغرقت في متاهات الأنساق والأنظمة والشيفرات وزجت نفسها في سجون اللغة وزنازينها.

بعد هذه المقدمة السجالية، يقسم الدكتور حمودة كتابه إلى أربعة فصول، هي: "الحداثة.. النسخة العربية"، و"الحداثة... النسخة الأصلية"، و"البنيوية وسجن اللغة"، و"التفكيك والرقص على الأجناب".

ولأن الدكتور حمودة مولع بالسجال فقد فضّل فتح فوهات النار في الفصل الأول من كتابه، دون أن يتركه للأخير. فبدأ بالنسخة العربية من الحداثة ثم عاد إلى النسخة الأصلية التي سبقتها بعقود. وكأنه بذلك يريد أن يفرغ جعبته بسرعة ثم يهدأ في الفصول الثلاثة الأخرى من الكتاب. أي أنه يريد أولاً أن يصفّي حساباً مع البنيوية العربية، ثم يخوض بهدوء في تاريخ البنيوية الغربية وإشكالاتها.

وهذا الفصل هو بالذات الذي أثار ثائرة عدد من البنيويين العرب الذين تصدوا للكتاب وصبوا جام غضبهم على

الدكتور حمودة معتبرين مراياه المحدبة "مرايا الأخطاء والمغالطات والافتراءات"، (أنظر مقالة الدكتورة يمنى العيد، الحياة 98/12/25).

ويتوقف صاحب "المرايا المحدبة" عند مقولتين ركّز عليهما البنيويون العرب، وهما الحداثة والميتا نقد.

ويبدأ مقولة الحداثة بالاستشهاد بثلاثة نصوص للناقد المعروف جابر عصفور اقتطعت من مراحل ثلاث من مسيرته النقدية. ويستخلص أن عصفور لم يقدّم عن الحداثة سوى كلمات باهرة وتعميمات غريبة. ويتساءل عما إذا كان العرب قد عرفوا حداثة خاصة بهم، ويجيب دون تردد إن "النسخة الأولى من الحداثة ومابعد الحداثة نسخة غربية في المقام الأول"، (ص26). ويذكر أن بعض المفكرين العرب حاولوا بعد حرب 1967 أن يقدموا تصوراً خاصاً عن الحداثة في نسختها العربية فربطوها بالواقع السياسي والثقافي والاجتماعي العربي الذي يجب تجاوزه، ومنهم الياس خوري وشكري عياد وعز الدين اسماعيل. ولكن هذه المحاولة بقيت ضعيفة إذ طغت عليها الحداثة الاجترارية. فيرى حمودة أن الحداثيين العرب يضعون قدماً في المشرق العربي وقدماً في الغرب الأوروبي والأمريكي (ص33)، ويعانون من ازدواجية حادة "فالكاتب منتمٍ بفكره أو الأنا الأعلى إلى العالم الغربي" الحديث، بينما هو منتم بعلاقاته الاجتماعية أي بالأنا، إلى المجتمع العربي"، (شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، ص 13).

وحول الميتا نقد، يتوقف صاحب المرايا المحدبة عند ناقد عربي معروف وهو الدكتور كمال أبو ديب، وتحديداً عن كتابه "الرؤى المقنّعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي"، ويسخر من قوله: "إن هذه التنمية (يقصد تنميته لمنهج بنيوي خاص به"، وصلت لمرحلة تجاوزت بدرجات كثيرة جداً ما أنجزه الفرنسيون أو ما أنجزه الدارسون الأوروبيون"(ص16).

ويرى حمودة أن تحليل كمال أبو ديب مستوحى من المدارس البنيوية الغربية، ومن فلاديمير بروب تحديداً، وأن طلاسم الرسوم التوضيحية التي قدّمها أبو ديب لمعلقة امرئ القيس تستدعي من القارئ أن يسلّح نفسه بدراسة الجبر وأنّ هذه الطلاسم هي لذّر الرماد في العيون ويقدّم نموذجاً آخر من تحليل حكمت الخطيب (وهي الدكتورة يمنى العيد) لقصيدة "تحت جدارية فائق حسن "لسعدي يوسف، ونموذجاً ثالثاً لتحليل هدى وصفي رواية "الشحاذ"، لنجيب محفوظ. ويختم قوله بالتعليق التالي:"إن ما يحققه البنيويون في حقيقة الأمر ليس "إضاءة النص"، بل حجب النصّ بتركيز النقد على لغته وأدواته قبل الاهتمام بالنص المبدع"، (ص55).

ويختتم هذا القسم بتصريح خطير وهو أنّ الحداثيين العرب قد فشلوا في إنشاء حداثة عربية حقيقية كما فشلوا في "نحت مصطلح نقدي جديد خاص بهم تمتدّ جذوره في واقعنا الثقافي العربي، كما أنهم فشلوا في تنقية المصطلح الوافد من عوالقه الثقافية الغربية"(ص63).

وخلاصة القول إن الصورة التي يقدّمها الدكتور حمودة عن الحداثة العربية هي صورة معتكرة وشائهة فلقد اختار نماذج حديثة معينة ليثبت أن الحداثة العربية ماهي إلا نسخة طبق الأصل عن الحداثة الغربية. وبسّط هذه النماذج وفصلها عن سياقها، للوصول إلى الاستنتاج الذي خطّه لنفسه مسبقاً. أضيفُ إلى الحداثيين العرب الذين ذكرهم مجموعةً من الأسماء التي طوّرت الثقافة الوطنية ونادت بالتنوير الأصيل وربطت بين الحداثة المعاصرة، والأصالة الفكرية. وأسوق بعض الأسماء تمثيلاً لا حصراً: أدونيس، إدوار الخراط، فيصل دراج، عبد الرحمن منيف، سعد الله ونوس، عبدالفتاح كليطو، جمال باروت، الياس خوري، وجابر عصفور، وكمال أبو ديب المفترى عليهما. فقد استطاع هؤلاء وغيرهم أن ينفتحوا على الآخر وعلى الذات في آن.

أمّا الفصول الثلاثة الأخرى من الكتاب، فيغلب عليها التحليل الهادئ. ويبدأ الدكتور حمودة فصله الثاني عن "الحداثة: النسخة الأصلية (الجذور الفلسفية"، فيرى أنَّ التحوّلات المعرفية في الغرب ظهرت في غضون القرن السابع عشر وترافقت مع تطور العلوم والتكنولوجيا ومع تحرك الفكر الفلسفي الديكارتي والكانطي بخاصة. ويعتقد أن تطور الألسنية الحديثة منذ نهاية القرن التاسع عشر قد فتح الطريق للمشاريع النقدية الحديثة. ويلاحظ أنّ المحطة الأولى من هذه الرحلة بدأت بالفيلسوف الإنكليزي لوك وانتهت بنيتشه وركّزت على الجدلية القائمة بين داخل النص وخارجه. أمّا المحطة الثانية فظهرت في أوائل هذا القرن وتمثلت بالشكلية الروسية(باختين وميدفيديف فولوسينوف وياكوبسون وشلوفسكي وأيخنبوم وتوما ينسكي)، وبالنقد الماركسي الذي شق طريقه جورج لوكاش وطوّره بعده لوسيان غولدمان وتيري ايغلتون. وظهرت المحطة الثالثة مابين الثلاثينات والخمسينات وتمثلت بـ: ت.س.اليوت وكلينث بروكسوي.ا.ريتشاردس وآثرت العودة إلى الداخل. والملاحظ هنا أن الدكتور حمودة يستقي معلوماته من اللغة الإنكليزية وينسى أن بول فاليري وأندريه جيد ومارسيل بروست كانوا من هذا الاتجاه. وهكذا يصل قطاره إلى محطة البنيوية والتفكيك فيستعرض المناخ الثقافي الذي نشأت فيه البنيوية: هوسرل وهيديغر وسارتر بخاصة، ويرى أنَّ المزاج الثقافي الفرنسي هو الذي أفرز التفكيك ثم لفظه (ص165)، كما يرى أن المناخ الثقافي الأمريكي طور التفكيك (ص166).

وفي الفصل الثالث يكلمنا الدكتور حمودة عن علاقة البنيوية بسجن اللغة. ويرى أن الشكليين الروس هم الذين بدأوا التحرك في اتجاه التعامل مع اللغة كنظام"، (ص184).

ويتوقف عند الألسني الفرنسي اميل بنغينيست الذي ميّز بين الأنساق الصغرى والأنساق الكبرى في اللغة. ويرى أنّ البنيويين الذين ركزوا كثيراً على علم اللغة انشغلوا بالكيف دون المعنى. ويرى أن البنيويين الماركسيين . ومن الواضح أنه يناصب الماركسية العداء . حائرون في أمرهم لهذا السبب. ويعتقد أن الدلالة أو مشكلة المعنى هي أخطر مشاكل البنيوية وصارت مقتلاً لها، لأنها اتسمت بالغموض والإبهام والمراوغة، ولذا انتقد عدد من المفكرين الشباب هذه البنيوية، ومنهم الناقدة الإنكليزية اديث كروزويل والناقد الفرنسي ميشيل ريفاتير الذي يعيب على البنيوية غموضها لا بالنسبة للقارئ العادي فحسب بل للمتخصّص العارف. ويستخلص الدكتور حمودة أنَّ "من بين أوجه القصور في البنيوية عدم صلاحية المشروع البنيوي للتطبيق على كل الأنواع الأدبية"، (ص286)؛ فالبنيوية كما يرى تتلاءم أكثر مع الحكاية والقصة والرواية أكثر من تلاؤمها مع الشعر.

ويكرس الدكتور حمودة فصله الأخير للتفكيك ويستشهد منذ البداية برأي لغانسان ليتش يقول فيه: "إنَّ التفكيكية المعاصرة، باعتبارها صيغة لنظرية النصّ والتحليل، تخرّب كل شيء في التقاليد تقريباً، وتشكّك في الأفكار الموروثة عن العلامة واللغة والنص والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية. وفي هذا المشروع فإنّ المادي ينهار ليخرج شيء فظيع" (ص291).

ويعتبر الدكتور حمودة أن جاك ديريدا هو مؤسس التفكيك وعنه أخذ النقّاد الأمريكيون، فانتشر في الجامعات وعمّت شعبيته، بعد زيارة ديريدا لجامعة "جونز هوبكنز" عام 1966، بمناسبة أحد المؤتمرات. والتفكيك ممارسة أكثر منه نظرية، مع أنه ركّز على عدد من المقولات التي سأذكر أهمها بإيجاز.

1–للقارئ دور أساسي في النص يقارب دور الكاتب. ويسخر الدكتور حمودة من هذا الدور المعطى له فيقول هناك" راقصان في حالة حركة دائمة إلى الجانبين لا تتوافر لهما لحظة ثبات تجمعهما في نقطة ما"، (ص320). فهناك استراتيجية للقراءة ونظرية للتلقي، حلّلهما الناقد الألماني هانز روبرت يوس في كتابه

الشهير "من أجل جمالية للتلقيّ"، (1982)، إذ يرى أن تاريخ الأدب يجب ألا يتجاهل القارئ وأهمية التلقي الذي يعتمد على آفاق التوقعات لدى القارئ، فكما أن هناك تجربة في الكتابة، هناك أيضاً تجربة في القراءة. إلاّ أنها ليست تجربة فوضوية، فلكل نص قارئه المسلّح بوسائل فهمه، أي أن الكاتب خلق مناطق فارغة في نصّه ليملأها القارئ، وبسبب الأهمية التي أعطيت للقارئ، تكلّم بعضهم، ولاسيما رولان بارت عام 1968، عن موت المؤلف.

2 . يحتمل النص، وكل نص، قراءات متعددة polysémie. ولكن لكلّ قراءة مسوّغاتها، ولا ضير إن اختلفت القراءات والمسوّغات.

3 . التناصّ: لكل نص علاقات بين وحداته وبين آثار ومخلفات وإضاءات مقتبسة من نصوص سابقة. فالكرنفال عند باختين مثلاً (في دراسته الرائعة عن رابليه) يشمل الثقافة العليا والثقافة الدنيا والثقافة الرسمية والثقافة الشعبية. فالنصّ ليس مغلقاً لأنه يجتاح حدوده ويتسق مع نصوص أخرى، فله أرشيف مرتبط بثقافة الكاتب وإحالاته.

وينهي د.حمودة كتابه بشهادة للناقد الأمريكي جيفري هارتمان الذي يخشى التفكيك بقدر إعجابه به، ويقول فيها: "إنّ أهم إنجازات النقد القديم أنه يحيي فينا شعوراً بالنظام: إن المجهود الضخم الذي يبذله ذلك النقد لفرض النظام والطاعة، حتى ولو أدى ذلك الجهد (الذي نسميه حضارة)، إلى الكبت أو إلى سعادة قلقة بدلاً من السعادة المستقرة، فإنه يبقى جهداً بطولياً"، (ص403).

ويصل الدكتور حمودة في آخر مقطع من كتابه إلى أن "أتباع المنظورين النقديين يشتركون في إنجاز واحد: وهو حجب النصّ"،(ص404).

***

يحتاج نقد هذا الكتاب إلى كثير من التأني، لأنه يصرّ على التوثيق، بالرغم من أنه يتعامل معه بانحياز ومراوغة في كثير من الأحيان. إنه كتاب سجالي، لاسيّما في فصله الأول، إذ يظهر كأنه تصفية حسابات أحياناً؛ ولن أدخل في تفاصيلها. ولكنّه بعامة استقرأ النصوص البنيوية والتفكيكية الغربية بشيء من الموضوعية.

ولكنّه يقع أحياناً في مطبّات التسرّع. فعندما يقول إن "الكتّاب، من وجهة نظر رولان بارت هم أناس لا يستخدمون الكتابة للتعبير عن أنفسهم أو ذواتهم، بل للاستفادة من قاموس اللغة"(ص163)، فإنه يحجّم الكتابة إلى حدودها الدنيا، ولم يقصد بارت ذلك. كذلك عندما يقول: "إن المزاج الثقافي الفرنسي هو الذي أفرز التفكيك ثم لفظه"، (ص165)، وإن المناخ الثقافي الأمريكي هو الذي طور التفكيك (ص166)، أجد في ذلك تبسيطاً شديداً لابل رأياً تعميمياً مزاجياً. وأرى حكماً ممجوجاً، عندما يقول إن "ديريدا هو كاهن التفكيك الأكبر"، (ص366). كأننا في معبد تمارس فيه الشعائر الوثنية.

إلى جانب ذلك ألاحظ باستغراب بعض ترجمات الدكتور حمودة، كأن يترجم الـ grotesque بالجسم الغريب (ص363). والـirony بالمعارضة (ص367). والـ Citation بالاقتطاف، الخ...

وهناك مطبّات جوهرية سقط فيها الدكتور حمودة. فهو لا يميّز بين النقد الشكلاني والنقد الماركسي، إذ وضعهما في سلة واحدة. فباختين مثلاً لم يكن ماركسياً، وعانى ماعانى بسبب رفضه الأيديولوجية الماركسية. كذلك يضع شلوفسكي (وكان ضد الثورة البولشفية)، ومايا كوفسكي (الذي أعتبر بوقاً لهذه الثورة). في سلّة واحدة.

وإذا كانت تعريفات الحداثيين العرب للحداثة لا تعجبه، فلماذا لم يقدّم تعريفه للحداثة؟

ولكنّ الثغرة الكبرى في الكتاب، على ما أرى، هي أنه نسي أو تناسى نقد البنيوية غرباً وشرقاً، وقد صدرت باللغة العربية عشرات من الكتب تضع النقاط على الحروف بالنسبة للنقد البنيوي، ومنها تمثيلاً لا حصراً:

عبد السلام المسدي: قضية البنيوية دراسة ونماذج (1995)، زكريا إبراهيم: مشكلة البنية (د.ت)، صلاح فضل: مواقع الأشياء (1978)، مقدمة الترجمة التي قام بها د.جابر عصفور لكتاب اديث كيرزويل: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو (1985)، محمد طرشونة: في مناهج دراسة الحكاية (1979).

عبد الفتاح كيليطو: النص والأدب (1982)، جمال شحيد: في البنيوية التكوينية (1982)، محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (1985)، كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (1979)، موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي (1979)، محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي (1991)، سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول التجريب (1985)، يمنى العيد: فن الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب (1998) الخ...

وخلاصة القول إنّنا نستشفّ من كتاب الدكتور حمودة أنه في المحصلة ينادي بشكل لامباشر إلى العودة إلى النقد الكلاسيكي، بعد أن دارت السنون دورتها. فهذه النكوصية لا تبشّر بالخير، بل هي مؤشر من مؤشرات التراجع، بدل التصحيح والتجاوز.

د.جمال شحيّد

قراءات... قراءات... قراءات

الرئة التي تتنفس منها قصص

محاكمة أجير الفرّان

يتنفّس نصر الدين البحرة من هواء الماضي الذي يعبر الممرات الضيّقة رطباً، ويتدفّق من كوى الذاكرة، ويرسم منمنماته فوق رمال شواطئ الروح.

يتنفّس البحرة حُبّاً وشوقاً بالعودة إلى الماضي الذي يحوِّل ركاماته إلى جسد يمشي ويحكي وينام ويأكل، ويصرخ في وجه العاصفة.

يتنفّس الأديب نصر الدين البحرة من هواء دمشق المخزَّن في فضاءات بيوتها العتيقة، الذي يمرّ عبر "مصفاة" الروح، ويخرج من بوّابات الحارات نقيّاً صافياً حاملاً روائح الياسمين الشّامي..

ومن خمسينيات هذا القرن والقلم لم يحنِ رأسه، والرجل يعطي بسخاء ويكتب المقالات الصحفية اليومية والذكريات والقصص.

وآخر الكتب التي صدرت للأديب نصر الدين هي "محاكمة أجير الفرّان"، وهو مجموعة قصصيّة ضمَّت أربع عشرة قصّة قصيرة..

وبقدر ما كان الحُبّ يسلك دروباً صعبة، كانت الحياة تزدحم بالفقر والعثرات. فالأم قعيدة، والأب رجل فقير "على قدِّ حاله" تزفر الصعاب في وجهه دماً وألماً، ونزف الصباحات يغطي وجه الشمس. ويختبئ الحزن حاملاً المرارة واللوعة في المساءات العمياء. وهذه شهادة الابن عن أبيه الذي يقول:

(يصعب عليه تدبير زيت الكاز لتغذية المصباح الوحيد في المنزل). ص15.

كما جاء في قصّة "محاكمة أجير الفرّان".

إنَّ الأديب يدوّن مذكّراته وقصصه. وهي خلاصة تجربة طويلة وعميقة الجذور في المجتمع الدمشقي.. ويقول لنا: حدّقوا جيّداً بكفتي الميزان، فأنتم القضاة الذين تميّزون القمح من الزؤان والظلم من العدل.

ورجل مُطارد تلاحقه الصفعات في سجن المزّة من قبل السجّانين لأنَّ الأفكار تتحرك في رأسه بحرية.. وطفل صغير يعمل أجيراً عند صاحب الفرن، أكل الصفعات والبصقات والإهانات والشتائم، لأنه خبَّأ ثلاثة أرغفة تحت ثيابه، ولكنَّ القاضي العادل حوَّل القضيّة. 180 درجة، لصالح الأجير ضد صاحب الفرن. من خلال توجيه سلسلة من الأسئلة، طلب فيها القاضي معرفة عدد الأيام التي اشتغلها الطفل، وطالب صاحب الفرن بكل مستحقاته من

الأرغفة التي ينبغي أن يحصل عليها الأجير بمعدَّل كيلو غرام واحد يومياً، عدا أجرته، هذا من جهة، وطالبته المحكمة بدفع غرامة لأنَّه يشغّل الأطفال، ويخرق القانون من جهة أخرى.

وفي قصص نصر الدين البحرة عندما تتقابل وجوه الشخصيات، يعود الماضي بأحماله وأثقاله وأوهامه وأوجاعه، ويقف بين رجلين ووجهين وأربعة عيون. ويسحب السجين السياسي يده من يد السجَّان المتقاعد الذي تحوَّل إلى بائع خضار. وتهجم سحابة رمادية من التداعيات التي تذكّرنا بمحاولة السجين العسكري قضم إصبع السجَّان عبد الجبَّار البيطار، لولا أنَّ هذا الأخير أنقذ نفسه، في قصّة "الأعداء".

ولم تجرف السنون خلال العقود الماضية، صور الظالمين، فهي تعود كأشباح ترفع أمواج بحر الذاكرة، فيقدَّم المدّ في الزمن الحاضر، ويتراجع الموج بعملية الجزر، حاملاً أطياف التسامح وألوان الإنسانية، بعيداً عن تراكمات الحقد والأخذ بالثأر في قصّة "الغضب القديم"، عندما سدَّ الطريق أثناء الانصراف من المدرسة الإعدادية طالب جثّته ضخمة وأكتافه عريضة، في وجه طالب في الصف السابع، محاولاً ضربه واتّهامه بسرقة كتاب الجغرافية.

يتقابل هذان الوجهان بعد سنين، لكن في هذه المرّة كانت ثلاث نجوم تلمع فوق كتف الضابط "صاحب الجثَّة الضخمة". ويتذكّر "المتّهم بسرقة الكتاب". وهو يلقي سمَّاعة الهاتف، الوجه الذي يقف قبالته... عادت الذاكرة مشحونة من الماضي تُعيد رسم صورته وهو يقف أمام باب الصف، وكيف كان يجذبه نحوه بقوّة!.

ويظهر الوجه الجميل في قصّة "رؤيا" الذي يطفح منه النور والرقّة للمرأة الروسية، حينما كانت التداعيات تنساب في سواقي القلب كنهر موسكو، بعد إغفاءة واسترخاء على سرير في أحد الفنادق.. تذكّرها الرجل، وهي تقف وراء طاولة مستديرة. وخلفها رفوف من الكتب والمجلات.

وهناك خيوط مشتركة بين الكاتبين "شوقي بغدادي" و"نصر الدين البحرة" تظهر من خلال النسيج القصصي في مجموعتيهما "فتاة عادية" و"محاكمة أجير الفرّان".

الخيوط المشتركة تصل بين الحارات والبيوت الدمشقية، وتلفّ أطواقها حول الورود والأزهار.

وإذا كان شوقي بغدادي يعرّفنا كما ذكرت في مقالة سابقة عن مجموعته القصصيّة، على البيت الدمشقي "البرّاني والجواني"، ويتنقَّل بنا عبر شوارع وحارات دمشق، ويعرّفنا على أبوابها وزخارف جدران بيوتها وسقوفها، وعلى الأكلات الشاميّة، فنصر الدين البحرة، يتحدَّث في قصة "الحنش" عن البيت الدمشقي، الذي يضمّ خمس عشرة غرفة عمرها ينوف على مئة وخمسين سنة، ويعرّفنا على الفولكلور الشامي والثياب التي يرتديها "أبو أحمد": (حين أرى الباب يفتح ويطلّ منه أبو أحمد بقامته الربعة وقنبازه الحريري المقلّم، وقد لفَّ وسطه بشاله الكشمير، واعتمر ذلك الطربوش الخمري). ص101.

ويدفعنا البحرة بشوق إلى زيارة الحارات القديمة في دمشق العريقة، ويفتح خزَّان الذاكرة الدمشقية، حيث لم يَعُد بمستطاعه إغلاقه. فـ (هنا كان موضع طالع الماء). ص75. ويوضّح لنا مغامرة رأسمال البورجوازية الطفيلية في إلغاء جمالية القديم المخلّد في الأوابد الحضارية، وبناء الحديث "الاستهلاكي". وهذا التبديل العشوائي هو قتل للحضارة، حيث لم يَعُد بالمستطاع رؤية جامع السنانية وقُبّة النسر في الأموي، وأطراف حيّ الصالحية وبساتين الغوطة، كما في قصة "فندق.. بلا نجوم".

في قصص البحرة مفاجآت في مواقف الشخصيات، وربط وثيق بين المواقف الوطنية والإنسانية والعملية والحياتية، بين الرجل المتقاعد صاحب الرتبة العسكرية العالية في الجيش الذي أبلى بلاءً حسناً في حرب 1947

بفلسطين، وتواضعه ورغبته العمل في مكتب المحامي الشاب "غسان". وكانت العلاقة بين الاثنين ودّية، يشوبها الحُبّ والاحترام. فالمحامي يقول للضابط "أحمد بك"، وهذا بدوره يقول للمحامي "ولدي يا غسان".

وتُثير التساؤل عند المتلقي، شخصية أخرى في قصّة "غالب والملائكة". فهذا الرجل إنسان غير عادي. مظهره الخارجي يدعو للاستغراب: هل هو شحاذ؟ هل هو متصوّف؟ هل هو رجل أمن مكلَّف بأن يتنكّر؟.

يتبيّن أنَّ هذا الرجل كان يعتلي (الأكتاف ويهتف في المظاهرة التي تجمَّعت من المدارس المتجاورة في القيمرية، وسارت باتجاه باب السلام ثمَّ الجسر العريض قرب الباب التاريخي، وصعدت باتجاه سكّة الترام. وظلَّ عادل طوال هذه المسافة يهتف ضد الاستعمار الفرنسي.. وميزة أخرى لهذا الرجل أنَّه كان يجمع الليرات من المقاهي والمحال التجارية ويشتري بها الحلوى والفواكه، ويوزّعها على الأولاد في حارته.

ركّز الكاتب في قصصه على الشخصيات الشعبية المنحدرة من الطبقات الفقيرة. وتقوم هذه الشخوص بأدوار وطنية واجتماعية وإنسانية كبيرة، كما في قصّة "محاكمة أجير الفرّان". وشخصية عبد الودود البسيطة الخجولة. هذا الشاعر الذي يتأبّط دفتره، ويكتب قصائد الحُبّ، ويسكن في غرفة صغيرة، لا يوجد فيها كرسي. وسرير حديد مخلَّع قديم وفراش مُتَّسخ، ومدفأة مُنطفئة. ورغم هذه المعاناة، يحكي عبد الودود قصّته مع تلك الفتاة التي تظهر كلّ صباح وهي تنفض الغبار. ويقول: (وهي في الواقع لا تنفض شيئاً إلاَّ قلبي). ص61. ورغم الفقر والجوع والكدح المزمن، يظلّ الحُبّ حُلُماً جميلاً مقدَّساً يدغدغ قلب ومشاعر عبد الودود، ويهزّ عواطفه.. يظلّ يردد: (فإنَّ أفراح الدنيا كلّها كانت تغمر روحي). ص61.

يميل الكاتب إلى الحكائية الخالصة في قصصه، وأحياناً يستغرق فيها تماماً، ويمدّ أصابع السرد، ويضخّم الحدث. ويصل المتلقي إلى درجة يشعر أنَّه في حالة من التيه والضياع، لكن سرعان ما يعود بنا ويلفّ دورة كاملة، ويدخل في أعماق الحدث.

إنَّ القاص نصر الدين البحرة يتجنّب البهرجة في قصصه الراقدة في مغائر الروح، التي تنتظر مَنْ يوقظها، ويفتح لشخوصها الأبواب والمنافذ ويطلق حريتها، ويعمل على إحيائها من جديد وتفعيلها وتسجيلها في ذاكرات الأجيال الشابة، مُحتفظة بجوهرها وقدسيتها وأهدافها.

إنّ القصص كانت جذابة للقلب وآسرة للنفس، ولم تكن وليدة الوهم والخيال الصرف. وركّز الكاتب على الجوانب الإنسانية وأعطاها مساحة واسعة، ومتّن خيوط التواصل بين الناس، مما زاد في إمتاع وتشويق القرّاء، لأنّ الكاتب استطاع أن يدخل إلى الأعماق باحثاً عن الحالات النفسية، والعوامل الخارجية والداخلية التي تتلاقى لمعرفة السيكيولوجيا الباطنية العميقة التي تظل حبيسة السطور والأفكار.. إنّها قصص تستحق القراءة!!..

-باسم عبده

□□□

قراءات... قراءات... قراءات

الحرائق....

في قصص غزالة

الكتاب/ زمن يحترق مجموعة قصصية

المؤلف: غزالة درويش

الناشر: دار كنعان للدراسات والنشر

السنة، 1999، 143 صفحة من القطع الوسط

*شهدت العقود الثلاثة الأخيرة من الألفية الغاربة، حركة ناشطة على صعيد الاقتحام الأنثوي الواسع لمجالات الأدب كافة، شعراً، رواية، قصة قصيرة، بعد أن كانت محدودة في مضمار الشعر والخواطر، عدا استثناءات قليلة صوت من هنا وآخر من هناك. وهذه الظاهرة شهادة إيجابية إضافية للمرأة العربية وتعبير صارخ عن جدارة وحيوية، تنفي عنها ما تتهم به من تكلس وجدارة مطبخية وتفريخية وحسب. وفي هذه المجموعة القصصية للأديبة غزالة درويش، نرى أنها، ضمت بين ظهرانيها ثماني قصص قصيرة تراوحت في مضمونها الفكري بين قراءة تجارب بعض القوى السياسية في الوطن العربي، مروراً ببعض الهموم الاجتماعية كالفقر والحرمان والكبت، والكاتبة تبدأ مجموعتها بإثارة عاصفة من الوجد والحرق التي تلامس الشغاف، حيث تقول في إهدائها "لم تدع العيد يحتفل بالورد هذا العام، يافا دمعة تضيء العين ليحترق دونها كل عود، كم دمعة في عينيك لهذا العام". وهكذا ومنذ فاتحة المجموعة، يتوقع القارئ أن يتلمس الأمل الجريح والأحلام الطعينة والروح المرهقة والنفوس المتعبة والأجساد التي هرمت قبل أوانها، كوابيس تستبد بالروح فلا تترك لها متنفساً أو ممراً نحو الهواء الطلق وإن كان ضيقاً حد الفجيعة. وفي هذه القراءة وفي إطلالة على أهم ما في المجموعة، حسب زعمنا. نرى في قصتها بنفسج لا يموت تعالج الكاتبة المعاناة الاجتماعية والنفسية التي تمر بها المطلّقة في مجتمعنا، حيث النظرة المتهمة والارتياب في كل تصرف لها، حتى معطفها يستكثره عليها الطبيب النفسي الذي يعالجها، يسألها بنظراته "**من اشتراه لك أيتها المطلقة "فتجيبه" حين كنت زوجة، اشتراه لي زوجي**".*

وكم يبعث جوابها من أسى في النفس...؟! قضية الطلاق في مجتمعنا، قضية حساسة، كثيراً ما جرّت دماراً مادياً ومعنوياً على الأسرة والمرأة بشكل خاص، فبالإضافة لحرمانها من الأولاد، هناك متاعبها النفسية والمادية، وبطلة القصة، تنتهي بها الأمور إلى الانتحار وفي سكرات الموت تسترجع شريط الماضي، وصول ورقة الطلاق

ومكابرتها على غصتها وذلها القادم" أنا في الشهر السابع، هل يحق لي الزواج"، سؤال يثير العطف والسخرية أكثر مما يستوجب الإجابة، ثم تتخيل طفلتها وتلك الصرخة الرهيبة "لم جئت بي ولم تتركيني...؟" وتغرق في سكرات الموت بين الأمس المرير، والحلم ينثره رجل البنفسج، تنهشها ديدان الحزن والخوف، وأما ديدان الأمل والحب فلا تعيشا في القبور... ورغم أن الكاتبة لا تشير إلى سبب الطلاق، وتمرد الزوجة على زوجها، لكنها تغرق في المرارة حدَ الثمالة.

تنتهي حياتها صرخة في وجه بؤس المجتمع واضطهاده، وتنجح الكاتبة إلى حد كبير في استعطاف القارئ، لكن حين يكون الطلاق مردّه عناد وتمرد المرأة دون أسباب وجيهة، يغدو التعاطف عطفاً غير مبرر.

وأما قصتها زمن يحترق فإنها تقدم فيها صورة عن القيم الاجتماعية المطعونة، فالشاب الطبيب الذي ورث وراثة كبيرة، يستغله صحبه، وبعد فقده ابنته الوحيدة التي سبق أن تركتها أمها لتعود إلى عشيقها القديم، هذا الرجل فقد حنان أمه وحب الزوجة وزينة الحياة الدنيا واستغله الأصدقاء، وليلة رأس السنة يغادر بطل القصة بيته وهو يحترق كزمنه.

أما الحقد الأسود فتحكي هذه القصة حكاية شاب أسود "سائد" يرغب بفتاة بيضاء متحررة اسمها غدير، وهي تكره الزنوج، وتلعب صديقته منال زميلة تغريد في الغرفة دوراً مهماً في إقناع غدير بالانفتاح على سائد، وتستسلم غدير لسائد، بكل وحشيته التي تعشقها بل تطلبها منه، ناهيك عن رائحة تعرقه الناشزة التي تثير نسمة خفيفة عند مرورها بأحدهم، وبعد انكسار الحاجز وقضاء أوقات سريرية مفصلة في القصة نجد العلاقة تنتهي عند أول امتحان إذ يعود سائد لماجدة التي لها نفس لونه، وتعود غدير لأحضان حسام. هذه القصة يعتورها الكثير من الخلل، فالأسماء عربية ولنا أن نسأل الكاتبة أي مكان في الوطن العربي نجد به هذا التمييز العرقي..؟! ثم كيف لفتاة متنورة تقرأ لماركيز، وتغرم ببسالة غاندي، وتحليلات أرسطو وأفلاطون، وتحمل كل هذا القدر من الدونية والاستعلائية على أناس كل جريمتهم اختلاف لون بشرتهم. إن الشخصيات التي أوردتها غزالة في هذه القصة تذكرنا بالمسلسلات المدبلجة والتي تنطق بالعربية مجردة من مفاهيم ومعايير واقعنا. والقصة تذكرنا بالكاتب العربي الطيب صالح في "ريح الشمال" وأما العبارات الجنسية التي خاطبت بها غدير فتاها الأسود سائد، فلا شك بتأثرها الكبير برواية العرّاب لماريو بوزو وعبارة "أريد احتكاكاً أسطورياً "التي تقولها غدير لسائد، هي نفس العبارة التي ترددها وصيفة الشرف في "العرّاب".

إن في شخصيات هذه المحطة من المجموعة تعبيراً واضحاً عن عدم توازنها ولا انتمائها للفكرة كما للمكان، ولا نظن أنّ وجود عنصر الامتناع والتشويق يكفّر عما عداها من مسوخ في العمل الأدبي.

وأما قصة ثلاث نساء ورجل فتعالج الكاتبة في مطلعها طبيعة الحياة الزوجية بعد أن تستنقع الحياة بين الزوجين وتغدو نوعاً من السأم والتكرار المملّ، بطل القصة د. أحمد، أستاذ في كلية الفنون وهو رسام، يتزوج صبا زميلته في المعهد ويتنازعه حنين إلى عشيقة سابقة "لؤى" وأما الزوجة فتصبح امتداداً لعناصر البيت، حيث يمكن أن تجعل من لوحة فنية لزوجها غطاء لمائدة الطعام، ويعود الرسام خلسة إلى بيته أواخر الليل يتسلل إلى مرسمه وذكرياته هرباً من المستنقع الذي يحيا، إلى المرأة التي تحفر آثارها عميقاً في حياته "لؤى" وتترك جحيماً من الأسئلة والمرارات، وهي رمز لهذا المزيج المرير من السحق لروح وجسد الأمة، فالأب الفلسطيني الشريد يتزوج امرأة عارية من ذاتها وتاريخها وجسدها، ملقاة على الشاطئ عرضة للريح ورغبات الآخرين، وبديهي أن يكون نتاج هذا الزواج المشوه، الهزائم المتتالية، وبطلة القصة تحاول جرّ العلاقات الوليدة الداخلية أو الحليفة إلى صدق المخيم، حيث المكان الطبيعي

لولادة ونمو الثورة، والمخيم كمفهوم هو بوابة لعبور نحو الحلم، وتعلن صرختها في مواجهة الألوان "حان أوان الفعل" محتجة على تفريط أوسلو بالدم والحقوق الفلسطينية، هذه القصة وهي إحدى أهم محطات المجموعة تشير بإيماءات تارة وتصريحات طوراً إلى عجز القوى التقدمية العربية التي اكتفت بالفرجة على البطولة والتصفيق لها وتضخيمها لتبرير النكوص عن المشاركة فيها فالدكتور يعشق لؤى جسداً وروحاً ويتزوج صبا "السرير الدافئ والشراب الساخن والوجه المضيء".

هذا الدكتور الذي يمارس الهروب وقنص طالباته، يفجأ برهف الجيل الجديد العاتب ربما، الغاضب ربما ويظهر الدكتور ضئيلاً، ضئيلاً ليس أكثر من دودة، تكتفي بالكفاف والتطفل، ليس أسهل من سحقها ولا أقل من فعلها، إن هذه القصة تحمل انتقادات ضرورية لمرحلة النضال الماضية بشقيها الفلسطيني الرسمي، والعربي على صعيد القوى التقدمية، بالتفريط الذي لعبته الأولى والشعاراتية والشكلانية اللتين مارستهما الثانية.

في هذه المجموعة القصصية للأديبة غزالة درويش نراها تتكئ على أسلوب السرد أحياناً، وتنتقل بلطف إلى تداعيات الأمس وتارة باستدعاء الحلم واستحضاره، ولكن يعتورها بعض التقريرية والمباشرة في محطات منها، ناهيك عن التدخل التعسفي والوصفي والربطي للأحداث، وصياغة الخواتم القسرية بفعل قرار الكاتبة لا النمو الطبيعي للشخصية، وربما كان التسطيح والتفسيرية مما يسيء إلى رونق الإبداع في هذا اللون من الأدب ويرى المدقق أن شخصيات الزمن المحترق، شخصيات ملتبسة أو مسحوقة أو مطعونة في واقعها وطموحها وبناها النفسية والروحية، شخصيات غير متوازنة، لا منتمية، محطمة في داخلها منال القوادة لسائد مجاناً، المطلقة التي تمنح جسدها للدكتور وكأنه ليس جسدها، وغدير التي تهب الزنجي جسدها تنشد شبقه، مايا، زوجة الشيخ الماركسية التي تصبح مدينة كاملة يعبر جسدها الجميع، زوجة المعطوب التي تهب جسدها للضابط، وتلك المرأة من ذوات "القبلة بليرة" يا بلاش......! كل تلك الشخصيات المهزوزة، شهادة على تحولها وزمنها إلى رماد، ولكن الغريب إذا ارتضينا ما ذهبنا إليه إطلاق هذا الحكم على إنسان هذا الزمن، والسؤال أما من بصيص من نور...؟ أما من بقية من خير في النفوس على مدار دورة الزمن الراهن...؟

كما يلاحظ في المجموعة أن بعض المحطات شهدت الكاتبة وهي تنتقل من السرد المحايد إلى صوت الراوي ولكن بلغة منفعلة، تصدر أحكامها الانفعالية الفجة دون إعمال ريشة المبدع فهي تصف د. في قصة ثلاث نساء ورجل" وكان يكذب، فهو لا يفوت فرصة دون أن يجعلها زوجة خارج حاضره" ونراها أحياناً تقع في تفسيرية تفسد جمال القص كذلك قصة حمام الشيخ المأخوذة برمتها وكما حصلت من الواقع من أرشيف الشرطة الأخلاقية وهذا ينفي عن الكاتبة أحقيتها بنشرها، فالأدب ليس تصويراً للواقع بل إعادة صياغة له وأما ما يثير الحزن حقاً هذه النغمة النشاز التي درج عليها البعض من جلد الذات وتوظيف صورة المناضلة كعاهرة وبطريقة فجة مع تجاهل الصور المشرقة التي حفلت بها مسيرة النضال العربي والعهر كما هو معروف ليس مقصوراً على المناضلات، إن وجد فهو آفة إنسانية عامة لا تقتصر على شريحة معينة كذلك يمكن الإشارة في هذه المجموعة إلى كثرة الأخطاء النحوية التي لا حصر لها على امتداد المجموعة وعلى سبيل المثال لا الحصر (لم يعد يطق ص24، وكانت يداه ناعمتان ص 10، زرقة عيناه ص12 تغمض عيناها ص13، يسقط عيناه ص13، أناسها الممدودي الأيدي ص14، تفتح عيناها ص14، رمق أصدقاؤه ص25، تلتقطه أذنيها ص29، إفاقته ص30، قدميها المرتعشتان ص34، تنفر أغصانها ص32، وأن عيناه ص32، كانت فيها جثة ملقية ص34) وهذا غيض من فيض للأسف، يضيق بنا المجال لو أردنا الحصر والتعداد.

والأنكى من ذلك هذا الإغراق في موضوع الجنس، حيث غرقت بعض المشاهد في غرائزية مفرطة تصل حد الإسفاف وإثارة الغرائز، فهذه المجانية التي تقدم المطلّقة نفسها إلى الطبيب النفسي في بنفسج لا يموت، وهذه الصرخات الجنسية التي تطلقها غدير "أريد احتكاكاً أسطورياً" وتلك المرأة التي تمنح جسدها لراكب بالصدفة إلى جوارها في السيارة، وامرأة المدينة الكاملة، زوجة المعطوب مع الضابط،، زوجة ميشال مع المعطوب...الخ.

هذا الاستبداد للغريزة –وإن كانت ضرورة حياتيه لا ينكرها أحد– لا يجوز أن يسيطر على مفاصل العمل الأدبي. و لكن تقتضي الأمانة الإشارة إلى أن المجموعة حفلت باللغة الشعرية الجميلة التي تمتلكها غزالة، ونقرأ "***طفلتها كبرت، عمرها صار غصناً، يزهر الحزن والأرق*** "ص13" طفلته... حين تبتسم، وحين تبكي يضيع البرق في عينيها الغريبتين "ص22" والمجموعة حقيقة فواحة بهذه الشاعرية، بالإضافة لتلك القدرة على القص، هذان العنصران اللذان يعبران عن موهبة حقيقية لدى الكاتبة بالإضافة لصدق وعمق الوجع الإنساني يمكن لهما أن يعطيا أكثر فأكثر حين تتريث الكاتبة على نفسها وعملها، وتترك عملها ينضج على نار هادئة، ربما منحته حصانة أكثر ومناعة أكبر إن هذه المساحة والمعاناة التي تجولت فيها غزالة بخفة ورشاقة تارة وتثاقل أملاه تشعب وتنوع الفكر والإشكاليات المعقدة التي ولجتها الكاتبة خلقت شكلاً من أشكال التوتر والنزق في معالجتها أدبياً، مما غلب الفكرة المجردة على رحابة الإبداع وتهويمه ولكن أسلوب الكاتبة ولغتها وموهبتها تشهد لها أنها تستطيع أن تبدع العمل بنضج أكبر في محطات قادمة.

عبد الحليم أبو عليا.

□□□

حوار... حوار... حوار

حوار مع الأديب الإنسان

الدكتور بديع حقي

بديع حقي رائد يشار له بالبنان في كل عطاءاته الأدبية يتصف بأسلوبه المتفرّد حيث يُعنى بموسقة الكلمة وشحنها بالطاقة الشعورية والجمالية، ورصد أدق المشاعر، وأنسنة الأشياء.

بديع حقي اسم أدبي كبير يستحق من النقاد وطلبة الدراسات العليا وقفات إنصاف، فهو بدماثة خلقه وتواضعه الجم مثل يُحتذى.

ففي هذا الحوار يتحدث عن الرواية بشغف، وعن صديقه عمر أبو ريشة بحب ووفاء، كما يتحدث عن عمله الدبلوماسي وغير ذلك.. فإلى التفاصيل..

موسقة الرواية

- ***بداية نرحب بك أجمل ترحيب.. ونأمل أن تحدثنا عن الرواية حيث شغلت حيزاً كبيراً من تجربتكم الأدبية المديدة.***

*** شكراً.. أحب أن أشير أن تجربتي في الرواية تتميز بمحاولتي موسقة الرواية. وتتم هذه الموسقة بالصور الشعرية التي يتّسم بها شعري. ومازلت أملك حتى الآن اللغة الشعرية التي يتلون بها نثري. هذه الموسقة أحب جلوها في الرواية فكأنها سمفونية تتردد فيها الجملة الموسيقية كما تتردد في ثنايا السمفونية.. هكذا أجد أن محاولتي في موسقة الرواية تتجلّى على نحو واضح في روايتي (همسات العكازة المسكينة) حين تترافق نظرات هذه العكازة هامسة متجاوبة في ثنايا الرواية طامحاً إلى ما طمح إليه (هكسلي) الروائي البريطاني في روايته (طباق) إذ كان رائداً في هذا المجال كما أنني حاولت هذه المحاولة أيضاً في بعض قصصي مثل قصة (حكاية النهر والجسد) حيث تتردد الحكاية بلسان النهر يحدث نفسه وبلسان الفتى والفتاة كأنها (سوناتا) موسيقية متكاملة. كما أنني أجد أن الحوار الداخلي في بعض رواياتي والذي أخذت فيه بمدرجة (جيمس جويس) الذي ابتدع الحوار الداخلي في رواية (أوليس) مجالاً آخر لموسقة الرواية، وليس من شك أن تجربتي الشعرية قد أعانتني على هذا المنحى، علماً بأن المنحى الذي كنت أضرب فيه قديماً هو المنحى الرمزي الذي يأتلف تمام الائتلاف مع الموسيقى لأن الشعر الرمزي قوامه الموسيقى على نحو*

ما ذكره (فرلين) الشاعر الفرنسي بقوله: الموسيقى قبل كل شيء!.

قبلهما..

- **دكتور بديع.. حبذا لو تحدث القارئ عن تجربتك في الشعر وأنت من بشّر من خلال قصائده المبكرة بالتيار الجديد في الشعر المعاصر في سوريا؟**

** كانت تجربتي رائدة في الشعر وأعتز بذلك كثيراً، فالشاعرة نازك الملائكة قالت: إن قصائد حقي الأولى في الشعر كانت الإرهاصات الأولى في الشعر الحر.

وتابع الدكتور حقي قائلاً: تجلّت هذه في ديوان (سحر) الصادر عام 1953 وفيه قصائد نظمتها بمنحى الشعر الحر (التفعيلة) سابقاً بها إسهامات بدر شاكر السياب ونازك الملائكة اللذين أول ما ظهر لهما في هذا المجال كان عام 1946 إذ نشرت قصيدتي (الأرق) عام 1943 في مجلة الصباح الدمشقية وقصيدتي (ليالي بغداد) في مجلة الدنيا الدمشقية عام 1945 وقصيدة (خريف غابة بولونيا) عام 1946 في مجلة الأديب البيروتية وتوهت نازك بهذه دون أن تعلم أن لي قصائد سابقة لها وكان لي شرف الالتقاء معها بعدئذ.

- **هل فاتحتها بالموضوع؟**

**لا.. لم أفاتحها.

التراب الحزين

- **قال الناقد السوري سمر روحي الفيصل: نقد القصة القصيرة لا يؤرخ تاريخاً سليماً إذا لم تحلل مجموعة (التراب الحزين) الصادرة عام 1961 التي أثرت في وجدانات الطلبة السوريين سنوات طويلة وكانت في الوقت نفسه ذخراً للأدب العربي الفلسطيني. د. بديع لو تحدثنا عن التراب الحزين والدافع لكتابتها؟**

** الشرارة التي حملتني على كتابة (التراب الحزين) أنني مضيت عضواً في الوفد السوري إلى عمان للمشاركة باجتماع مجلس الجامعة العربية بمناسبة مذبحة قبية عام 1953 مضينا بعد الاجتماع إلى (قبية) هناك شاهدت منظراً لن أنساه عمري كله: امرأة ترقص حاملة منديلها المخضّب بدم زوجها وأولادها فجعلت أبكي.. ثم مضينا بعد هذا إلى القدس وصليت في المسجد الأقصى وحين مسّت جبهتي سجادة الصلاة بكيت كما لم أبك عمري كله. وآليت على نفسي أن أكتب عن قضية فلسطين التي جعلتها جذع آمالي وحياتي الأدبية. كذلك كتبت أول قصة (التراب الحزين) التي تتصدر المجموعة ومن هنا انطلقت بقية الشرارة. هذه المجموعة التي أعتز بها نالت جائزة الدولة عام 1961 ثم قُررت في المدارس الثانوية، منذ ئذ ترادفت قصص أخرى عن الانتفاضة ضمنتها مجموعة (قوس قزح في بيت ساحور) ومقالات كثيرة ظهرت في كتاب تحت عنوان (وحين يورق الحجر) وثمة رواية لي بعنوان: (أحلام على الرصيف المجروح) عن فلسطين الشتات وهي أعز ما كتبت.

نزهة.. رحلة

- ***دكتور بديع... ما مفهومك الخاص للقصة؟***

*** إن القصة تتراءى لي أشبه بنزهة في حين أن الرواية تتراءى أشبه برحلة عبر المجهول يكتشف الذي يمضي فيها قارات جديدة مثل كولومبس حين اكتشف أمريكا ودستويفسكي حين اكتشف قارات جديدة في النفس الإنسانية.*

غرستها أمي

- ***وماذا عن مسحة الأسى التي تغلّف جملة نتاجك الأدبي فهل للطفولة دخل في ذلك؟***

*** إن تجربتي الخاصة لها أثر كبير في أدبي. لقد كانت طفولتي سعيدة وشقية في آن. كانت لي والحمد لله أم رؤوم رعتني ورعت قلمي وقد خلدت فضلها في سيرتي الذاتية (الشجرة التي غرستها أمي) كما أن حباً صادقاً، كان يربطني بملهمة بعد زواجها ترك شرخاً كبيراً في نفسي، فهجرت الشعر وهجرني. في الفترة نفسها التي انكببت على القصة ورأيت في القصة والرواية منفسحاً حراً لأعبر عنها أكثر من الشعر ولعلّي مخطئ في هذا. كان في ميسوري بالشعر أيضاً أن أجلو حرقتي وألمي. توقفت عن كتابة الشعر عام 1952- 1973 وهكذا حتى عدت عام 1973 إلى كتابة (السمفونية الإفريقية) يوم كنت في (كوناكري) ولم تكن بالمستوى الذي أريد أو أحلم به وكذلك هجرت الشعر.*

الإغراق في الغموض

- ***ماذا تقول في الشعر الحديث؟***

*** ما ألحظه هو الإغراق في الغموض- ولا أسمّي أحداً- وإن كنت بدأت شاعراً بالنسبة لعصري غامضاً إذ كنت رمزياً حتى إن (سعيد الجزائري) الصحفي المعروف رحمه الله نظم بيتين على سبيل السخرية قال فيهما:*

جـــاء حقـــي يقـــول	***صـــار للرمـــز أصـــول***
إن شـــرط الرمـــز ألا	***تفهـــم الرمـــز العقـــول!***

لا أُخفي عليك.. هناك شعراء أعجب بهم في الوقت الحاضر.

في مقهى البرازيل

- ***وماذا عن إعجابك الشديد بالشاعر عمر أبو ريشة الذي تترجمه ألقاً جديداً قولاً وكتابة؟ لو تحدثنا عن علاقتك معه ومع شعره؟***

*** كنت أشارف العشرين من عمري حين التقيته في أوائل الأربعينيات في مقهى البرازيل بدمشق وكان يرتاده بعض الكتاب والشعراء، عرفته بنفسي حين اتّخذ مجلسه قريباً من طاولتي قال لي:*

قرأت بعض ما نشرت في صحيفة (الصباح) فأعجبني.. هات ما عندك مما نظمت مؤخراً. أجبت: لا أجرؤ على أن

أبسط بضاعتي المتواضعة أمام سيد الكلمة الشاعرة. واتّسعت على شفتيه ابتسامته المرحة الودود وقال: لا عليك هات ما عندك. وخيّل إليّ أنني أجوز امتحاناً عسيراً وأنشدته بعض ما قرزمت آنذاك وقال لي رحمه الله: تعجبني صورك وحسن انتقائك للكلمة. أنت بلا ريب شاعر وسيكون لك شأن ذات يوم.

من بين الذكريات الحلوة الموصولة بعمر رحمه الله: أذكر أنني دعيت في منتصف الستينيات من قبل جمعية أدبية لإلقاء كلمة بمناسبة عيد الأم فطاب لي أن أتحدث عن شجرة نارنج كانت أمي رحمها الله قد غرستها في ميعة صباها في حديقة دارنا بسوق ساروجة، وتفيأت طفولتي ظلال الشجرة الغالية، ولما دعيت لإلقاء كلمتي أجلت طرفي في جمهور المستمعين إلي فاقتنصت نظرتي فجأة طيف عمر يرامقني بابتسامة ماكرة مستظرفة كأنها تفضي إلي: ها أنذا جئت للاستماع إليك من دون أن تدعوني وشعرت بهناءة غامرة تلفع قلبي ومضيت في قراءتي حتى شارفت المشهد الذي جلوت فيه كيف اتفق لي أن أمضي إلى بيتي القديم لأرافق الشجرة الغالية فإذا أنا أرى إلى جانبها مدحلة معدنية تهم أن تجتث جذورها من التراب ممهدة الطريق لشق شارع جديد، خاطبت تلك المدحلة التي توشك أن تغتال الشجرة التي غرستها أمي بقولي: رحماك أيها الوحش المعدني فإن جذور هذه الشجرة ماتزال موصولة بقلبي! وغصت عيوني بالدموع فلم أزجرها وتركتها تنساب فوق وجنتي.. وحانت مني التفاتة إلى عمر فإذا الشهد المتنضح من عينيه يسيل دمعاً متحدّراً على خديه لقد أبكيت إذن عمر!، وجاذبتني آنئذ مشاعر غريبة يناقض بعضها بعضاً.

لقد سمعت عمر ذات مرة يردد قصيدة (هكذا) لا على منبر بل على سطيحة منزل في مزرعة صديقي د. أمين شريف رحمه الله الذي دعاني وعمر مع نخبة من الأصدقاء في الأشرفية وهي ضاحية من ضواحي دمشق. وانساب صوت عمر خفيضاً دافئاً كما لو كان يغازل ضوء القمر الشفاف السابح في ليلة ساجية من أحلى ليالي العمر كان هذا منذ قرابة سبعة وثلاثين عاماً ومايزال صوت عمر رحمه الله يناسم سمعي وكأن صداه ما يزال يسكن في ذاكرتي حتى الآن. وأذكر أن عمراً قال لنا بعد أن أنشدنا قصيدته: إنني أسعى في كل ما أنظم من شعر إلى أن أعتصر حروف كلماتي واهتصرها حرفاً حرفاً كما يستصفي صانع العطر كل ما يمكن في أفواف الوردة من شذا لأريقه في رئة قصيدتي.

مع الدبلوماسية

- **بعد تجربتك المديدة في العمل الدبلوماسي.. هل أفدت من هذه التجربة أدبياً؟**

ماذا تقول في هذا المجال؟

** تشيخوف يقول: إن الطب هو زوجتي الشرعية وأما القصة فهي عشيقتي. أقول: إن الدبلوماسية زوجتي الشرعية والأدب هو عشيقتي وإن زوجتي وعشيقتي تفاهمتا معاً لمصلحتي لأن الدبلوماسية بسفري إلى الخارج رفدت أدبي بتجربة خلابة كما تسنّى لي أن أتقن اللغة الإنجليزية واللغة الفرنسية فضلاً عن الروسية وأن أترجم وأن أتأثر بما كتبه عباقرة الرواية والقصة. وقد ترجمت طاغور وغوغول وهمنجواي إلى اللغة العربية وتأثرت كثيراً بالنفحة الإنسانية التي يتحلّى بها أدب تولستوي وكتبت عنه في كتابي (قمم في الأدب العالمي). الدبلوماسية نفعتني ولم تضرني إنما الأعمال القنصلية التي كنت أعكف عليها قد شغلتني عن الانصراف إلى الأدب على النحو الذي أريد وقد امتد عملي زهاء أربعين عاماً منها ثلاثون عاماً خارج سورية تجولت خلالها في أفريقيا وآسيا وأوروبا وتعرّفت على طباع الشعوب الذين تعاملت معها.

- ***دكتور بديع.. بماذا تنصح الشباب؟***

*** المزيد من القراءة وتعلّم اللغات والتردد كثيراً في نشر نتاجهم حتى تستوي تجربتهم.*

ولد د. بديع حقي في دمشق عام 1922

درس الحقوق في باريس وحصل على الدكتوراه في الحقوق الدولية عام 1950

انتسب إلى السلك الدبلوماسي فعمل سفيراً ووزيراً مفوضاً ابتداء من عام 1945

من رواد الشعر الحر والرمزي العربي متفرد بأسلوبه المعروف به في مجمل نتاجه

من مؤلفاته:

- *سحر – ديوان شعر صدر عام 1954 عن مجلة الأديب*
- *التراب الحزين– قصص قصيرة نالت جائزة الدولة عام 1961 وقرر تدريسها في ثانويات سورية.*

- ***وله عدة روايات:***

- *جفون تسحق الصور– دار العلم للملايين 1968*
- *أحلام على الرصيف المجروح– دار الآداب 1973*
- *حين تتمزق الظلال– اتحاد الكتاب بدمشق 1980*
- *همسات العكازة المسكينة– دار العلم للملايين 1987*

- ***وله في السيرة:***

- *الشجرة التي غرستها أمي– صدر عن اتحاد الكتاب العرب 1986*

- ***وفي الترجمة:***

- *روائع طاغور (6 مؤلفات)، وغير ذلك من الكتب.*

حاوره: مصطفى النجار

□□

متابعات ... متابعات... متابعات

قصص

العدد الماضي

من اللافت للنظر أن العدد /350/ من مجلة الموقف الأدبي الصادر في شهر حزيران عام 2000 يذكرنا بأن هذا الشهر- حزيران- هو شهر النكسة السوداء التي طعنت الشعب العربي في الصميم، وقد وقف الأدباء منها موقف الإنسان المحبط الذي ذهبت أحلامه الوحدوية، وطموحاته القومية أدراج الرياح.

وأصيب بخيبة أملٍ كبرى، لا تعادلها خيبةٌ أخرى في تاريخنا المعاصر. ظلّ يجترّها حتى انطلقت الرصاصات الواعية في ظهيرة اليوم السادس من تشرين عام 1973.

ولكن اللافت للنظر أيضاً أن كتّاب العدد -سبعة أدباء، وأديبة واحدة -هم- جميعاً- من كتّاب القصة السورية، ومنهم القاص المحترف، ذو الباع الطويلة في فن القصة، وله عدة مجموعاتٍ قصصية، ومنهم الهاوي الذي يكتب بين عام وآخر قصةً هي أشبه ما تكون ببيضة الديك. لكن المؤسف حقاً أن لا نقرأ بين القصص كلها، قصةً واحدةً تأتي على هموم الإنسان القومية أو تقترب قليلاً من الوجع الحزيراني، لكن ما يعزّي النفس أن القصص مجتمعةً تدور في فلك الهموم الاجتماعية، ومنغّصات الساعة الراهنة، هذه المنغصات التي باتت كالنار تنشب لهيبها في جنباتنا، ولعل في هذه الالتفاتة ما يؤكد أن جلّ اهتمام الكتّاب ينصبّ بصورةٍ مباشرةٍ في أحضان المجتمع وهم يرون -في زمن العولمة- أن من أوليات واجباتهم التعرّض للمآسي الاجتماعية، وما أكثرها في مجتمع نامٍ، ولكن نموه مشوب بالهموم الكبيرة، والتحديات الساحقة، حتى ليغدو الإنسان في أكثر من قصةٍ، من قصص هذا العدد، مجرد رقمٍ بين مجموع أرقام، أو مجرد جسدٍ مادي لا روح فيه ولا نماء، ويخشى الباحث العربي أن يتحول إلى حشرة كما تحول الإنسان إلى صرصار لدى كافكا.

1-النظرة الأخيرة قصة أنور رجا:

تعيدنا هذه القصة إلى أسلوب القصة السورية التي سادت في نهاية الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، حيث تألقت الواقعية في قصص عبد السلام العجيلي وعبد الله عبد، وحيدر حيدر، وفاضل السباعي، وحنا مينة، وسواهم من الرعيل القصصي الأول، حيث الخصب في الفكرة، والمتعة في الأسلوب، والحرص على الواقعية الجميلة، و(معايشة) الأحداث، والخبرات والتجارب الاجتماعية التي دغدغت أحاسيس جمهور القراء ومشاعرهم، والواقعية التي صيغت فيها قصة (النظرة الأخيرة) – هي- اتجاهٌ فني يؤمن بأن هدف الفن هو نقل الحياة، وتصويرها بأمانةٍ وموضوعيةٍ، وأن الإنسان يرى الأشياء كما هي في حقيقتها عبر منظورٍ فني- غير فوتوغرافي أو تسجيلي- يهتمّ بالتفاصيل الدقيقة، المجردة للناس والأحداث بغير تدخلٍ كبيرٍ من الكاتب، أو اعتناءٍ متميّزٍ بتحليل الظواهر، والغوص

خلف أبعادها النفسية، وهذا ما نجحت القصة فيه، حيث أضفت نزعتها الواقعية من جديدٍ، عن طريق إيجاد راوٍ يقصّ الحكاية، ويثبت حدثها، وقد ساعد الحوار الحميم على احتضان اللقطة الاجتماعية الإنسانية البارعة، وتنوير جوانبها بصورةٍ فنية بعيدةٍ عن المباشرة المسطحة.

يسلّط القاص في القصة الضوء على جانبٍ حيٍّ من شارع المدينة. الشارع الذي عهدناه في العقود الماضية التي سبقت طغيان الآلة على شوارعنا. وقبل أن تتلوث البيئة بالهباب والصخب والضجيج. الشارع النظيف الذي كان يشغله العمال الحقيقيون، يبحثون من خلاله عن رغيف الخبز المغموس بكدح الساعد وعرق الجبين.

إن ألف كيلو غرام من حمولة البصل على عربةٍ، ينوء بها كاهل حصانٍ في شوارع المدينة غير المستوية، والرجلُ مستوٍ فوق العربة يلهب الحصان بسوطه الجارح، علّه ينتقل بحمله الثقيل من شارع إلى شارع آخر، بينما الحصان، صامدٌ. صابر، يقاوم التعب بهمةٍ قوية، لكنها مع الصعود المتواصل، ما لبثت أن بدأت تنهار خطوة إثر خطوة.

إن المفارقة التي تتضح من خلال السرد، والفكرة معاً، تجعل القصة ترفل بحيويةٍ متدفقةٍ، فالرجل يريد بيع أكبر كميةٍ من البصل، ليحقق ربحاً معقولاً، والحصان يشكو ثقل الحمل ويحمحم مصعداً أنفاسه الحرّى، كحصان عنترة "لو فهم الكلام" يحاوره بصمتٍ ويبثه ما يلاقيه من عناء وعنت، ويجعله يتمتع بنعمة (الأنسنة) التي تعيد إلى الأذهان قصة سيدنا سليمان عليه السلام مع الهدهد، والنمل، والآية القرآنية الكريمة "وما من دابةٍ في الأرض، ولا طائر يطير بجناحيه إلاّ أممٌ أمثالكم" ولهذا نسمع الحصان يشكو ويستعطف صاحبه: ".. أدميتني يا بن آدم.. ارحمني يا رجل.. هذه الحمولة، ستقصم ظهري [وتجيب] آخرتي.. سامحك الله يا عبد الجبار، كان عليك أن ترحم شيبتي، وترأف بعظامي فلم تعد قوائمي قادرة على احتمال أثقالك وسياطك..".

لن نعمد إلى تحميل القصة رمزية الحصان، وما يقع عليه من ظلم، وعدم مراعاة السن والخدمات واحتمال الأذى، ولكن يمكننا أن نلمح منذ السطر الأول في القصة، ما يمكن أن يؤول إليه آخرها، حيث النتيجة المنطقية المتوقعة للحصان الذي يهوي، وتتدحرج خلفه سيول البصل التي تتسرب إلى قلب المدينة، وهذا يذكرنا بقصة متقدمة زمنياً للراحل عبد الله عبد، بعنوان (الرجل والعربة) من مجموعة (مات البنفسج) التي طبعتها وزارة الثقافة، والتي عالجها فنياً (نبيل سليمان) وقدمها التلفزيون العربي السوري، في سهرةٍ متميزة ومن خلال حلقة واحدة، وقد تركزت على هذه المشكلة الإنسانية دون سواها، حيث الرجل والعربة والحصان والحمل الثقيل، والطريق الصاعد الذي جعل الحصان يهوي، فينثر حمل العربة من البصل من خلال لوحةٍ معبرةٍ، صورت بشفافيةٍ وبساطة متناهية، هذا اللون الحادّ من الألم الاجتماعي والبؤس الإنساني، لكن ما تميّزت به هذه القصة، تركيزها على (الظلم) الذي يحيق بالحصان، من دون أن يشعر صاحبه بظلمه ، أو يتحسس ما يعاني منه، وظل كل همه محصوراً في نفاذ البضاعة. الأمر الذي يجعل القارئ يعجب ويندهش لعدم الارتباط الحميم بين الإنسان وحيوانه، الذي يعد وسيلته إلى الربح، ومن ثم العيش، وهذا مخالف للعرف الاجتماعي والإنساني الذي تعارفنا عليه من تعاطف بين الإنسان والحيوان، ومن رأفة (الفلاح) أو (العامل) بحيوانه الذي كان لا يزال -في الريف- يشاركه مسكنه، ويقدم إليه بعض طعامه وشرابه، ومن ثم القيام والسهر على رعايته والاعتناء به كما يرعى أبناءه ويعتني بهم.

القصة لمسة إنسانية تعبّر عن موقف إنساني، جعلت القارئ يتعاطف مع الحصان الذي هوى ظلماً، أكثر مما يتعاطف مع الرجل الكادح، القاسي القلب، الذي فقد بطمعه وظلمه الحصان والبضاعة.

2-المأزق قصة: جرجس حوراني:

تصوّر هذه القصة (مأزقاً) محبباً، يقع فيه السارد على الرغم من محاولته الطريفة الخروج منه، معتمداً على الدعابة الواقعية الموشاة بشيءٍ من (الفنتازيا) الجميلة والسهلة، التي تشبه اللقطات القصصية التي عهدناها لدى عددٍ من كتاب القصة السورية، من أمثال عادل أبو شنب في قصة (أحزان الرجل الصغير) المبنية على تقنية مدروسة للحظة النفسية التي تحافظ على توترها، وحرارتها، ووليد إخلاصي منذ مجموعته الأولى (قصص) التي اتبع فيها أسلوب الغرابة الشفافة والأحاسيس الطفولية، والأحلام الضاحكة، التي دفعت النقاد لتلمس آثار القصص الغربية في كتاباته اللاحقة.

في (المأزق) على الرغم من قلة شأنه، يعتمد الكاتب على بريق (الومضة) وليس الومضة ذاتها، وبصورة إدق، فإن القصة تعتمد على (المقلب) الذي تجعل منه وسيلتها إلى القارئ، فإذا كانت القصة لا تحمل هماً كبيراً، فإن ذلك يضعنا أمام تساؤل طالما شغل البال مؤداه.

-هل يمكن إبداع قصة قصيرةٍ من لا شيء؟!

-وهل يمكن الاستغناء عن التأثيرات الاجتماعية والوطنية الباهظة، وبناء عالمٍ متخّيل يتمتع بالغنى والطرافة التي تتمتع بها القصص التي تتعرض للهموم الإنسانية الكثيرة؟!

إن القطعة النقدية القديمة التي وصلت إلى يد شخصية القصة الرئيسية، هي في الحقيقة بطلُ القصة التي توقع صاحبها في المأزق الذي يحرجه كثيراً، أمام بائع بطاطا (اليم يم) وأمام زوجته، ولدى المستخدم في مكان عمله، مما أثار حوله التعليقات الطريفة التي أدخلت المتعة إلى نفوس الأصدقاء والزميلات.

إن صاحب القطعة النقدية التي فقدت قدرتها الشرائية، يحاول التخلص منها، فيلقيها في الهواء ليعيدها إليه أحدهم، ثم تعيدها الزوجة، ومن ثم يعيدها المستخدم الذي يعدّ ذلك إهانة، حين يدفعها إليه مقابل كأس الشاي، وهو بعمر والده.

تذكرنا القصة بطرافتها وعودة القطعة النقدية إلى صاحبها بقصة حذاء أبي القاسم الطنبوري في التراث الشعبي العربي، والذي استغلها أفضل استغلال الأدبُ الأوربي فجعل منها نصاً مسرحياً وآخر قصصياً. إذ أن الحذاء يعاد كل مرةٍ إلى أبي القاسم، مثلما تعاد اليوم القطعة النقدية إلى الرجل مما يدفعه إلى الاحتفاظ بها. ومن ثم تثبيتها في لوحةً ضمن إطارٍ جميل تعلق في صدر الغرفة.

ولكي تكتمل (طرافة) القصة فقد استعانت بعددٍ كبير من الشخصيات لاستيفاء رسم أبعاد اللوحة، وهذا العدد غير القليل من الشخصيات الثانوية الموظفة لخدمة الغرض الفني، لم تعهده قصة (الطرافة) و(المتعة النفسية) وقصة (الومضة) فإذا كانت القطعة النقدية القديمة -هي- بطل القصة الحقيقي، فإنها قد جمعت حولها شخصيات كل من: الرجل السارد- صاحبها- الزوجة التي ردّت القطعة النقدية، والبنت البريئة التي حاول السرد بوساطتها تصريف القطعة، وأبو مجد بائع بطاطا (اليم يم) وجابي الباص الشيطان، ثم الأصدقاء والزميلات في العمل الذين تمتعوا بطرافة (القصة) التي استطاعت أن تعيد إلى الأذهان إمكانية العودة إلى القصص التي تكتب من أجل المتعة النفسية، بعد أن أثقلت الهموم الاجتماعية والقومية المجموعات القصصية على امتداد الوطن العربي الكبير.

3-ماركة البدري المسجلة. قصة: د. أحمد نزار صالح:

عهد القارئ العربي لدى الدكتور أحمد نزار صالح تركيزاً مكثفاً في قصصه الأخيرة على الأوضاع الداخلية في مؤسساتنا وجهاتنا الرسمية العامة. تلك الأوضاع التي أفرزت عدداً من أصحاب النفوس المريضة التي تميّزت بالجشع، وقبلت بالرشوة، وسواها من ألوان الفساد الإداري والاجتماعي الذي يستشري يوماً بعد يوم، ولا يدري أحدٌ إلى أين ستصل نيرانه الحارقة إذا لم يسرع رجال الإطفاء، ويعملوا على إخماد ألسنتها التي ستأتي على الأخضر واليابس.

هذه الالتفاتة المكثفة والمتتابعة، تذكر القارئ بما كان للقصة السورية في بداياتها من توجهٍ حادّ لتعرية الأوضاع الاجتماعية في عهد الإقطاع، وقد عالجها -مثلاً- زكريا تامر بسخريةٍ مرّةٍ، وحسيب كيالي، وعادل أبو شنب وسواهم ممن تركوا بصمات واضحة من الإرث القصصي المعاصر، يُشار إليه بالبنان، وقد غدا بعد ما يقارب النصف قرن أشبه بلوحات جميلة في متحف الأدب الحديث تخصّص بها رسامون بارعون، رسمت بالألوان الشجية المؤثرة، حيناً، وبالألوان الصارخة الثائرة أحياناً أخرى، وهي ترصد شرائح الوضع الطبقي البائس للعمال والفلاحين وصغار الكسبة، واضطهادهم من قبل أرباب العمل، وامتهان كرامة الإنسان، لتعود اليوم بألوانٍ جديدةٍ وأزياء (حرباوية) طاحنة.

إن أقاصيص د. أحمد نزار صالح الأخيرة، أشدّ لذعاً وسخريةً ومرارةً، حتى يمكننا (اعتبارها) تصعيداً وتطويراً لتلك اللوحات الفنية التي ترصد الواقع الجديد، وتعرّي صور الممارسات الخاطئة، في زوايا المؤسسات العامة، أو في الجلسات المشبوهة التي تُعقد فيها الصفقات غير الشرعية، وتكشف خبايا جشع أفرادها، لتثري طبقةٌ على حساب طبقات..

إن الوضع الثقافي الذي آل إليه وضع البلد، وكثرة الخريجين من الجامعات، اصطدم بالواقع المرير، المحدود الفرص، الذي لا يستوعب هذه الأعداد الهائلة من الشهادات العلمية والمتخصصة، حتى بات أصحابها عبئاً على أنفسهم. قبل أن يصبحوا أعباء على أسرهم ومجتمعهم.

ومن خلال هذه الكوّة، يطلّ (البدري) الخبير باصطياد أصحاب الشهادات، والمتمرس بأصول اللعبة التي أفرزتها مرحلة العولمة، فتعلن مؤسسته عن التعاقد مع أطباء من كافة الاختصاصات لمعالجة موظفيها، ويطلب إلى أحد زبائنه في المؤسسة، قبول أكبر عددٍ ممكن من الأطباء المتقدمين للعمل، ممن تظهر على سحناتهم سمات المسكنة، وملامح الاستسلام، مقابل مبلغ أولي قدره عشرة آلاف لكل طالب عمل، ومن ثم القبول باقتطاع نسبة خمسة بالمائة من الراتب الشهري بعد التعيين.

إن القصة لا تجانب الواقع المنحرف- مع الأسف- في الأسلوب الذي اعتمد على القطع المتوالي، في لوحات. كل لوحةٍ منها تكمل ما قبلها، وتكون مقدمةً لما سيأتي بعدها من حلقات السبك المدروس لأساليب الابتزاز والجشع، التي لا تقف عند حدّ، عبر تقنية مستساغةٍ تضع القارئ في جو أشبه بجو المصعد الكهربائي، في بناء عالٍ، كلما وصل إلى دورٍ، انتظر أن ينتهي منه ليصل إلى ما بعده، وليجد نفسه في النهاية على السطح عارياً مكشوفاً، تنتابه المشاعر التي تؤكد له أن صاحب مؤسسة البدري شخصيةٌ متطورةٌ وليست نمطية أجادت التمرس بأساليب الامتصاص السرطاني، بما لها من علاقاتٍ قائمةٍ على الفساد والإفساد، فهي تُرضي أسيادها بما تبذله لهم من أموال وهدايا، وبما تقيم لهم من حفلاتٍ وولائم، كما ترضي ضحاياهم بتوفير أسباب العيش الإنسانية الدنيا، ولكن بعد أن تحفظ حقوقها الموسومة بالماركة المسجلة.

لقد تميزت القصة بفكرتها الموضوعة، وبرعت في تجسيد الهمّ الاجتماعي، وأبرزت بصورةٍ مباشرةٍ مدى التعاطف الإنساني مع الشريحة المثقفة التي فقدت شروطها الموضوعية والإنسانية، في مجتمعٍ قائمٍ على الجشع والفساد. متخلخل القيم، منهار الجوانب.

لقد استطاع (تورجينيف) – على سبيل المثال- تصوير حياة الأقنان الروس بموضوعيةٍ نادرةٍ، ولكنه لم يتدخل للدعوة المباشرة إلى تحريرهم، وهذا ما سعت إليه القصة (ماركة مسجلة) حين عرضت للمشكلة المتفشية، ولم تتدخل لحلها، وحسبُ الكاتب أن يشير إلى الأخطاء والأغلاط، لأن الحياة نفسها تضمر هذا المعنى، ولأن المهم تحرّي الحقيقية من خلال المعالجة الواعية للمضمون، وهذا لعمري بعدٌ هام وضروري، نجحت القصة في إيصاله بأمانة إلى القارئ.

4-الرقصة الأخيرة قصة: عوض سعود عوض:

إن مفهوم القصة في المنظور النقدي، يتسع لجميع التجارب والأساليب الفنية، وينفتح على الموضوعات الاجتماعية وغير الاجتماعية، نظراً لاتصال المثقفين بالآداب العالمية، ويدلّ على مدى التفتح والوعي والعمل على اتباع أساليب متجددة، قوامها العناية البالغة في صياغة القصة، أو صيغة السرد، وتبدو (الأسلوبية) أشدّ تأثيراً في محاولة هذه القصة التي ربطت السرد القصصي بشيء من أدب التصوير عن بُعدٍ، وهو الوجه الثاني لأدب الاعترافات المتمثّل في (اللفظية الشعرية).

قد يكون أسلوب القصة الشاعري هو ما يميّز هذه القصة من سواها في قصص هذا العدد وسباحتها في بحرٍ من الرومانسية العذبة، التي تؤكد على الروح الذاتية بصورة مباشرة، فالشخصية الرئيسية هي شخصية الفتاة التي ستزفّ إلى شخصٍ لا تحبه، فهرعت مسرعةً إلى حبيبها المُغَيّب تسلمه نفسها، في ليلةٍ تعادل العمر كله، تشعر فيها بإنسانيتها، وتحسّ بفرديتها، وانفعالات جسدها وأغاريد روحها، متحديةً المألوف، مخترقةً (التابو) ومنتقمة من المجتمع بأسره.

لقد كان الأسلوب الشاعري تعبيراً ناجحاً عن أحلام فتاةٍ ودّتْ أن تمارس إنسانيتها وقد عرف القاص كيف يديره، مستفيداً من تجربته الغنية في كتابة القصة والرواية، ففجر الجملة اللغوية، وشظّى مدلولاتها، وتمسك بسلامة تركيبتها من دون تصنّعٍ في ابتكار صياغةٍ جديدة، أو استخدام عبارات (نابية) تخدش الحياء، في غير ما تقتضيه روح التمرّد على المحرمات الاجتماعية في جرأة منقطعة النظير.

لكن القارئ لا بدّ أن يقف عند النهاية، وهو يتساءل: وماذا بعد؟

إذا كنا في تمردنا على الأعراف الاجتماعية، وتجاوز المحظور، والمتعارف عليه، نتيجة موروثات ومكتسبات دينية وثقافية.. إذا كنا تجاوزنا هذا (الحاجز) في لحظة صحوٍ، أو لحظة طيش، في لحظةِ تحقيق فردية الذات، أو الثأر من هذه الذات، فهل نكون بذلك قد وصلنا إلى علاج ناجحٍ للمشكلة، أو حل مرضٍ لها؟!

إن القصة لم تعالج مشكلة تتكرر كل يوم، ولكنها سلّطت الضوء (البانورامي) على حقيقةٍ قد تحدث، ليس من مهمة القاص إيجاد حلولٍ لها بقدر ما هدف القاص إلى إثارتها، وتنبيه الرأي العام إليها- وهذا ما سنجد مثيلاً له في قصة (الزفّة) لشذا برغوث في آخر هذه القراءة- والكاتب لا يشجع على أن تندفع الفتاة لتحقيق رغبتها، والشعور بإنسانيتها من خلال نزوةٍ عابرة، بقدر ما يريد أن يقول إن علينا احترام الرغبات الأنثوية، وعدم ممارسة القسر والإكراه، وعدم المساعدة على اغتصابها من قبل رجلٍ لا تميل إليه، بمعرفة الأهل والأقارب، وإلاّ حدث ما لا تحمد

عقباه!

القصة لقطة جميلة، وقد عملت شخصيتا الأخ وزوجته الأجنبية على إغناء الحدث، وكان لشبق زوجة الأخ على مسمع الفتاة ومرآها أكبر الأثر في دفعها للارتماء في أحضان الرجل الذي أحبته، فاندفعت إليه بكل إصرار وعزم، انتقاماً من ابن خالتها القزم الذي ستمنحه جسدها، وتمنع عنه روحها، مقابل إهانته كل صباح: "جاءتك يا عبد الباري جسداً وروحاً هائمين. جسداً يغرد وذاكرة تسبح في عوالم فضية كلها مرح، في بلاد لم تُعَدّ لها، وصحراء ستسكنها. قذفت محفظتها على السرير، وأنصتت لمواويلها، وسايرت جنونها الذي تحبه. نبت العشق ومضت السهرة كما خططت لها، لا شيء يعنيها بعد اليوم. ستدخل الثلاجة، ستعيش بجسدها مع من سيكتبون عقدها عليه، لن يحلم بجسدها الناهض، بل بجسد محنط، وأنفاسٍ تلفظ الزفير، تلعن الساعة التي ولدت فيها خالتها القزم، الذي سيتربع فوقها، ويملي عليها أوامره، ستعاقبه طوال حياتها، لن يحسّ بالحب ومتعته، وسيظل قزماً مهما حلم أن يصير طولها، ستكلفه كل صباحٍ بتنظيف حذائها مقابل متعته..".

إن القصة تعرض لهذه الظاهرة الاجتماعية الخطيرة. معبرةً عما يعتمل في بيوتنا، وما يمور في نفوس أبنائنا وبناتنا، وقد استطاع السرد الفني (الشعري) أن يقدّم للقارئ قضية إنسانية في إطارٍ من الإدانة الصارخة، وردّة الفعل القاتلة، عبر معاناة فتاةٍ لها رغباتها وتطلعاتها، وإن كنا لا نؤمن بسلوك فتاة طائشٍ غير واعٍ أو مسؤول، وكما نقف مع الكاتب في إدانة الأهل في قسر البنت وإكراهها على الزواج بمن لا تحب، ودون أخذ رأيها، فإننا أيضاً ندين أسلوب الثأر، والانتقام الجسدي، والخطأ لا يعالج بخطأ.

5-الطلسم: قصة: عبد العزيز الحمصي:

القصة العربية القصيرة، لا تزال تجرب في أساليبها وتقنيتها، وهذا يمثّل صراعاً مع الزمن -زمن القص- إنها تحاول كل مرةٍ الوصول إلى نقطة ما من الإشراق أو الإبداع، يتضح فيها الماضي والمستقبل من خلال الحاضر الغائم على نحوٍ متساوٍ، والأزمة في القصة السورية القصيرة، هي القصة نفسها، وليس مجرد النتيجة الحتمية المنطقية لما سبق وعهدناه في القصص الطويلة والروايات، فقد يذهب الإنسان إلى أبعد من ذلك، حين يجد أن ما يسبق الأزمة في القصة يصبح نتيجة لهذه الأزمة.

إن قصة الطلسم هي التي أثارت هذه الإطلالة، لأنها ليست طلسماً واحداً بقدر ما هي في رؤية القارئ مجموعة طلاسم، صيغت بأسلوبٍ مكثّفٍ، شديد التركيز والإيحاء، وهي لدى عبد العزيز الحمصي- كما في قصصه السابقة- لحظة نفسية، أو مجموعة لحظات نفسية تتسربل بسوداويةٍ وكآبة، وتتشح بأردية الضياع الإنساني، يتسكع فيها البطل من مكانٍ إلى آخر، عبر (فنتازيا) جميلة مدهشة، مستخدماً طريقة القطع السينمائي، التي يربط فيما بينها خيطٌ شديد الرهافة والحساسية، يحافظ عليه البطل، مما يجعل القصة قادرة على جذب القارئ وتشويقه حتى النهاية، وهذا يفصح عن وجود كاتب متميز له خصوصيته، وجدنا له أنداداً في قصص الستينيات السورية، ويمكن بشيء من التجاوز الوقوف على نماذج من هذا اللون العجائبي لدى الكاتب الأمريكي إدغار ألن بو، وفي قصص زكريا تامر ووليد إخلاصي، وبعض قصص عادل أبو شنب وفاضل السباعي.

لقد جاءت تقنية القصة عبر إيجاد مواقف متعددة، لبطلها الذي يشبه المومياء المتحركة، ويخلق أجواء نفسيةً غريبةً في مدينة (إدلب) حيث يعدّد القاص بعضاً من أماكنها المعروفة- ولولا هذه التسمية للمواقع المعروفة، ولولا

الإشارة الواضحة إلى يوم السابع من نيسان الذي يمثل مولداً أيديولوجياً لدى المواطن السوري والعربي، لظلت القصة في عالم أثير من (الفنتازيا) بكل معنى الكلمة.

لكن الجميل فيها أيضاً أنها صيغت بأسلوب فني بعيدٍ عن المباشرة أو طرح الشعارات السياسية. في حين كانت بقية أجزاء السرد تعتمد على التصوير حيناً، والتداعي حيناً آخر، كما تعتمد على الرمز والتمويه أحياناً أخرى، فبلدة (س) والمدعو (ع) رموز جميلة لا تحتاج من القارئ إلى كبير عناءٍ كي يمسك بمدلولاتها. ولعل القاص في كل ذلك أراد أن يدين واقعاً غير راضٍ عنه، واقعاً يجعل من الإنسان طلسماً.

لقد صورت القصة لقطة حية من حياة مواطن في مجتمع ما من خلال الواقعي الممتزج بالغرائبي، المدهش، المثير حيناً، والمخيف حيناً آخر، فبطل القصة يمشي -مثلاً- في أماكن يعرفها جيداً ويسرد أسماءها، ثم نراه، يسأل عما إذا كانت الدرب التي يسير فيها تؤدي إلى البلدة، وفي حين يركب دراجةً هوائية، يجد نفسه في النهاية منبوذاً على الرصيف بجانب سيارته، والسيارة تسير إلى الخلف، كما في الأحلام والكوابيس، وقد يتقزم، ويصاب بما يشبه الشلل الكابوسي، فيزحف على مؤخرته نازلاً من أعلى القمة إلى هوة المنحدر.

إن العالم الذي تصوره القصة زاخرٌ بالبؤس والكآبة والضياع الإنساني الذي تنبثق من خلاله أحلامٌ ورغبات ما تلبث أن تخبو وتتلاشى، بعد أن تترك في النفس طعم الغربة وطعم المرارة، أو لعلها في النهاية بحثُ الإنسان في محيط نفسه عن نفسه أولاً، وفي محيط مجتمعه ثانياً، بحثاً عن الحب والعدل والأمان، إنه البحث عن براءة الإنسان المفقودة في مجتمع يجد المثقف نفسه غريباً عنه.

6-شارع الأحزان. قصة: مصعب عدنان إسماعيل:

أي شارع، وأي أحزانٍ تتحدث عنها القصة التي تمزج الأحزان الخاصة الذاتية بالأحزان العامة الكبيرة، التي تمتد من داخل البيت حيث النكد مع الزوجة وأمها، إلى الشارع حيث عشرات الضحايا من الأطفال الذين يموتون بالعشرات، ويشيّع الناس أربعين نعشاً لأربعين تلميذاً وتلميذة، ماتوا لأنهم من الأطفال الذين كانوا يتعلمون لغة البشر، ولم يتعلموا لغة البحر! هذا من حيث المضمون، حيث الهموم الكثيرة والأحزان الأكثر، التي تملأ الأمكنة، فماذا عن الشكل الفني؟

لقد اعتمدت القصة على السرد المباشر "كنت وزوجتي "دعاء" سعيدين جداً. سعيدين كأنما نسينا شهر العسل في أعماقه، فلم يرحل عنا رغم انقضاء سنوات عديدة على بدايته، سعيدين ما بقينا وحدنا، أما عندما تأتي أمها لزيارتنا، أو نقوم نحن بزيارة لها، فقد كان يتغير كل شيء. يصبح لزاماً عليّ أن أعيد ترتيب الأمور في ذهن زوجتي بعد كل زيارة من هذا النوع".

كما اعتمدت القصة على الحوار الجدلي الذي لا طائل منه:

"استأنفت السير. أمسكتها من يدها وشددتها توقفت ثانيةً.

سألتها: كيف؟

قالت: كيف! أنت تسأل! كنت أعتقد أنك تعرف هذا أكثر مني"

واعتماد القصة على السرد ثم الحوار ثم الوصف، يضع أمام القارئ نصاً استطاع صاحبه أن يفلسف المشكلة الكبيرة، مشكلة الحزن من خلال المنظور العام في الشارع، ومن خلال الهموم الذاتية المتمثلة في صداماته المتوالية

مع زوجته من جهة، ومع (حماته) من جهة ثانية، وكأن القصة تودّ أن تقول أنْ لا مهادنة بين الحب والحزن، وأن الحب أضعف من أن يصمد في مواجهة الأحزان التي تلفّ كل شيءٍ، وقد أكدت الخاتمة ذلك حين انتهت بهذه العبارات: "جاء دوري لأحزن فقط. أحزن دون عويلٍ أو صراخٍ أو ثورة. فالمرء يمكنه أن يتغيّر كما يشاء، لكنه لا يستطيع أن يكون شخصاً آخر..".

7-آدم الذي غادر جسده. قصة: عارف الآغا:

تعيدنا هذه القصة إلى مسألة هامة، هي خصوصية العنوان، الذي استعار من التراث التاريخي، البعيد الغور، شخصية (آدم) ومثل هذه التسمية الرمزية، جنحت إليها الرواية، والقصة النفسية، لتؤكد أن الشخصية الإنسانية، فقدت أهميتها وهويتها في المجتمع المعاصر. نظراً لثقل وطأة الأعباء الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، التي لم يعد المواطن المرهف الأحاسيس قادراً على احتمالها.

لقد جعلت الآلة الإنسان رقماً، وفصلت بين روحه وجسده، فقتلت العلاقات الإنسانية والوشائج الأسرية، وزرعت بدلاً عنها علاقات مادية نفعية وشخصية، فالطبيب المناوب في المشفى، ينزعج ويتثاقل في نهوضه لأنه ينتزع من الدفء ليستقبل المريض، والممرضان لا يعرفان الرحمة، وآدم وحده في الغرفة يجتر الصمت والقلق والرهبة.

تطمح القصة أن تترك المظاهر الخارجية، وتدخل إلى النفس الإنسانية تتجول في أعماقها، تدغدغ حالاتها العصابية الانفعالية، وتسعى لأن تبسط معقوليتها من خلال بنيةٍ قصصيةٍ بأسلوب سردها وشخصياتها، وتتابع حدثها، الذي يصور مجتمعاً بغير ترابط إنساني، أو معقولية منطقية، مشابهاً بذلك واقعاً نفسياً مأزوماً وربما نتج هذا عن ذاك.

إن اسم (آدم) يُعدّ عاملاً من عوامل إيهام القارئ بواقعية الحدث من جهة ولا معقولية الواقع من جهة ثانية، وطرافة الرمز (آدم) تكمن في أنه يصلح لتفسيرات شتى واسقاطات كثيرة يوحي بها النص القصصي.

إن (الاسم) للشخصية القصصية- كما يقول د. سمر روحي الفيصل- سمةٌ على المسمى، أي أن القاص يسمى إنساناً باسم معين، بقصد تمييز هذا الاسم من غيره، وليكون من ثم علامةً لغويةً، إذْ أنّ لكل علامةٍ لغوية دالاً ومدلولاً، ومن هنا فإن هذا الاسم يحمل اسقاطات الكاتب العصرية، ما دام مقتبساً من التاريخ والتراث.

8-الزفة. قصة: شذا برغوث:

على الرغم من أن عنصر الجذب في الشخصية النسوية القصصية يتجلى في استقلالية هذه الشخصية، إلاّ أن هذه الاستقلالية تبدّت في صورة سلبية حين جعلت القاصة من الأنثى سلعةً أو قطعة أثاث- كما في المشهد اليومي الواقعي- يعمل الخطاب الذكوري الذي يسود المؤسسة الاجتماعية على تهميشه، يساعده على ذلك كل الرجال والنساء، فالأم والجيران والصديقات، الجميع يتعاونون على إكراه الفتاة كي تزفّ إلى (العريس) الذي تنفر منه- وهي الصورة ذاتها التي قرأناها في قصة الرقصة الأخيرة لعوض سعود عوض بين قصص هذا العدد-.

تعيد القصة إلى الأذهان خصوصية القصة التي تكتبها المرأة، وتظهر مدى اهتمامها بدقائق الأمور التي تشغل أفكار بنات جنسها، ومحاولة الكاتبات اللاهثة لجعل إبداعهن يوازي إبداع الذكور، ولا يقلّ عنه، ولا يقبل أن يكون ملحقاً به، أو تابعاً له، وفي هذه القصة، وفي كل قصة تبدعها امرأة كاتبةٌ، تعمد الكاتبة لأن تفصح عن أنوثتها

الإنسانية، لتكون معادلاً موضوعياً للإفصاح عن الذكورة في أدب الرجل.

وإلى جانب الخصوصية الأنثوية التي نجدها في قصة (الزفة) فإن شذا برغوث تغوص في أعماق الخصوصية المحلية التي تنقل فيها صورة واقعية عن (مراسيم) الزواج من تجهيز العروس وتهيئتها للدخول على (عريسها) وكأن الزمن يقف عند هذه (الطقوس) التي لم تتغيّر أو تتبدل، رغم انتشار التعليم في المدن والأرياف، وتطور وسائل المواصلات والاتصالات، وطغيان الخطاب الإعلامي الذي استعمر بيوتنا، وتغلغل إلى ثنايا عقولنا، وبات يزعزع كثيراً من قيمنا التي طالما اعتززنا بتميزنا في التمسك بها.. لم تتغيّر تلك الطقوس- في بعض المجتمعات المحافظة، بينما نرى ونسمع عن التغيير الذي طرأ على المجتمعات المدنية إذ فتحت الفنادق والصالات العامة أبوابها لاحتفالات الزفاف بعيداً عن الألوان التي غدت أثراً بعد عين.

لكن هذا لا يعني التقليل من خطورة المشكلة الاجتماعية التي تعرض لها القصة، تلك المشكلة التي لم يستطع الزمن وضع حلول لها. فالبنت تُزفّ إلى من يرتضيه الأهل، من غير أخذ رأيها أو الوقوف على مشاعرها ورغباتها. الأمر الذي يخالف كل عرفٍ وشريعة.

إن القصة استطاعت الوصول إلى القارئ، وجعلته يتعاطف مع ما ترمي إليه، بأسلوبها المبسط وبواقعيتها الحميمة، الشديدة الارتباط بما هو سائد، وقد تغلبت الكاتبة على النمط الواقعي الذي تصوره القصة حين انتقلت في النهاية إلى اللمسات الرومانسية والتهويمات الآسرة الشجية، فاعتمدت على التلميح دون التصريح، وهذه سمة جيدة تُسجّل لصالح القصة.

لقد أدانت الكاتبة الممارسات الخاطئة التي لا تزال سائدة في جنبات مجتمعاتنا والشيء اللافت في القصة أن (العروس) الضحية، لم تتمرّد على الأعراف وإرادة الأهل بل ظلت مستكينة محافظة على شرفها وسمعتها، في حين كانت (العروس) الضحية في قصة الرقصة الأخيرة لعوض سعود عوض، متمردةً ثائرة على الأهل وزوج المستقبل، فضحّتْ بشرفها، وانتقمت بجسدها- قبل أن تسلم هذا الجسد إلى الزوج الشرعي. وشتان ما بين سلوك الفتاتين!

محمد قرانيا.

□□□